

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

**ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМ. М.В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЦИГАНЮК ЛЮЦІЯ ІГОРІВНА

УДК: 781.42/.68.083.2/.071.1М.Скорик,В.Бібік,О.Яковчук(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЗАСАДИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
ПОЛІФОНІЧНОЇ МУЗИКИ**

(на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука)

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **Циганюк Л. І.**

Науковий керівник –
доктор мистецтвознавства, професор
Кияновська Любов Олександрівна

Львів – 2023

АНОТАЦІЯ

Циганюк Л. І. Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука). Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 – «Культура і мистецтво». Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2023.

Дисертацію присвячено дослідженню поліфонічної музики українських композиторів другої половини ХХ століття, зокрема теоретико-виконавським засадам інтерпретації поліфонічних циклів В. Бібіка, О. Яковчука та М. Скорика. Відповідно, дослідження ґрунтується на вивченні мистецтвознавчих, музикознавчих та культурологічних праць та історичних процесів розвитку поліфонічної музики в Україні, дослідженні творчості та художнього світогляду означених композиторів.

Актуальність дослідження обумовлена необхідністю теоретичного аналізу та узагальнення основних підходів сучасних українських композиторів до побудови поліфонічного циклу; виявлення традиційних рис, зумовлених апеляцією до барокового прототипу, та інноваційних, національних та індивідуально-стильових аспектів у реалізації композиційно-драматургічної концепції поліфонічного циклу; обґрунтування художньо-образних засад інтерпретації поліфонічних циклів через призму особистості композитора, його художнього світогляду та індивідуального стилю.

Метою дослідження є здійснення аналізу образно-художніх засад інтерпретації сучасної української поліфонічної музики на прикладі поліфонічних циклів В. Бібіка, М. Скорика та О. Яковчука.

Об'єктом дослідження є сучасна українська поліфонічна музика; його **предметом** – поліфонічні цикли прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука.

Матеріалом для дослідження слугували наукові монографічні й спеціальні дослідження з історії української поліфонічної музики та теоретичних основ поліфонії ХХ ст., поліфонічні цикли другої пол. ХХ століття: поліфонічний цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка, «12 прелюдій і фуг» для фортепіано О. Яковчука і «Прелюдії і фуги» М. Скорика.

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*:

– проаналізована специфіка поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка у співвіднесенні категорії «традиційно-іноваційного»;

– проаналізований цикл прелюдій і фуг О. Яковчука з позицій синтезу національних традицій та провідних естетико-стильових тенденцій сучасності;

– концепційно обґрунтовано основні теоретико-виконавські засади інтерпретації поліфонічних циклів В. Бібіка та О. Яковчука.

Уточнено і доповнено:

– сутність поняття «поліфонія» в сучасному інформаційно-категоріальному полі (у філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві, мовознавстві, театрі, кіно, художньому мистецтві, скульптурі, архітектурі);

– процес становлення і розвитку національної хорової поліфонічної творчості;

– принципи інтерпретації і рецепції української поліфонічної музики другої половини ХХ ст.;

– характеристики індивідуального композиторського стилю В. Бібіка, О. Яковчука і М. Скорика;

– уявлення про місце поліфонічної музики для фортепіано в творчому доробку В. Бібіка, О. Яковчука і М. Скорика;

– теоретично-інтерпретаційний аналіз циклу прелюдій і фуг М. Скорика.

Набули подальшого розвитку:

- теоретичні узагальнення щодо творчого методу В. Бібіка, О. Яковчука та М. Скорика, специфіки їхнього поліфонічного мислення;
- дослідження зав'язків української композиторської школи з провідними світовими відкриттями у сфері музичної виразовості і творчої трансформації найважливіших відкриттів композиторської техніки.

Розділ 1 «Специфіка художньо-образної інтерпретації поліфонічної музики» містить аналіз категорії «поліфонія» в сучасному інформаційно-категоріальному полі (у філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві, мовознавстві, театрі, кіно, художньому мистецтві, скульптурі, архітектурі); дослідження історичного процесу становлення і розвитку національної хорової поліфонічної творчості; розглянуто образну парадигму інтерпретації і рецепції української поліфонічної музики другої половини ХХ ст..

Розділ 2 «Роль поліфонії у творчій спадщині Валентина Бібіка» присвячений аналізу художнього світогляду В. Бібіка в проекції на жанрово-стильові пріоритети композитора і теоретико-інтерпретаційному аналізу його поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано.

Виявлено, що на формування художнього світогляду В. Бібіка значний вплив мало творче середовище на кафедрі композиції та інструментування Харківського інституту мистецтв, започатковане ще її засновником С. С. Богатирьовим. Одну з провідних ролей у формуванні особистості молодого композитора мав його педагог і наставник – професор Д. Клебанов.

Важливим фактором у формуванні композитора стали політичні події в Україні у 60-х роках ХХ ст., коли «залізна завіса» між СРСР і західними країнами почала опускатися, що дозволило не тільки мати доступ до музичних надбань західної Європи, а й більш безпечно експериментувати із новими західними техніками у власній творчості. Суттєвим чинником у становленні світоглядної позиції і творчої особистості В. Бібіка стало його тісне спілкування, щира дружба та обмін досвідом з київськими

композиторами і музикантами, серед яких Л. Грабовський, В. Сільвестров, І. Блажков, В. Годзяцький, Є. Станкович, Р. Кофман та ін.

Відчутний вплив на формування світоглядних позицій В. Бібіка мала особистість і творчість Д. Шостаковича, яка була близькою за духом композитору, про що свідчать численні алюзії до стилістики Шостаковича і так звані «музичні приношення» в його більш пізніх творах.

Відзначено, що В. Бібік використовував у творчості досить широкий жанровий діапазон – від концертів для різних інструментів з оркестром до симфоній, від камерно-інструментальних творів до поліфонічних циклів. Композитор адаптував та осучаснив жанрову систему минулих століть відповідно до власного індивідуально-неповторного стилю. Жанрові пріоритети В. Бібіка виявляють циклічність його мислення та інтелектуально-духовну глибину його світосприйняття, що розкривається в багатьох його творах, а особливо – у симфонічній творчості.

Проаналізовано цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано, який є високомайстерним та високохудожнім зразком поліфонічних творів, об'єднаних певною драматургією.

Цикл складається з трьох зошитів, які мають свої підзаголовки: 1-й – «Роздум», 2-й – «Напруга» і 3-й – «Просвітлення». Виявлено, що художньо-образне наповнення циклу відповідає заявленій композитором програмі. В першому зошиті спостерігається найбільший спектр різноманітних образних вирішень кожного мініциклу, починаючись від медитативно-просвітлених до тих, які мають не тільки складну структуру форми, а й складну сюжетну драматургію і характеризуються значною напруженістю розгортання художнього образу (фуги № 8 і № 14). У другому зошиті представлені не тільки драматично-напружені образи, а їхня широка палітра – від світлих медитативних до надзвичайно напружених (фуга № 17), примітним є те, що до кінця зошита образи рухаються у напрямку більш світліших, ніби композитор дає зрозуміти, що до стану просвітлення ведуть не тільки переживання внутрішньо-конфліктних станів, а й роздуми, замилювання

тощо. Третій зошит представлений в своїй більшості споглядальними медитативними образами.

Крім художньо-образного плану побудови даного циклу відзначено його конструктивні особливості:

- у циклі композитор надає перевагу двохчастинним композиціям фуг, яких є 20, трьохчастинних – 12, одна fuga п'ятичастинна (№ 14) і одна – у формі ричеркару, складається з трьох розвинених розділів (№ 8);

- композитор частіше використовує трьохголосний склад фуги (у циклі їх 22), рідше – чотирьохголосні (7), а також є одна двохголосна, дві п'ятиголосні і дві шестиголосні;

- у більше як половини фуг у циклі (у 19-ти) композитор використовує утримані протискладнення, які в основному не контрастують темам, а комплементарно доповнюють їх;

- композитор часто використовує невеликі інтермедії, часом використовує у побудові фуги епізоди. Безінтермедійні фуги – № № 4, 14, 18, 27, 28, 32, 33. Епізоди використані у фугах № № 3, 16, 17 (епізод-розробка), 18, 19, 20, 34;

- цьому поліфонічному циклу притаманні абсолютно різноманітні і досить рідко вживані розміри, які майже не дублюються;

- у циклі є два цитування: у прелюдії № 11 цитується тема з концерту для віолончелі з оркестром В. Лютославського, у фугі № 33 цитується тема фуги № 16 Д. Шостаковича з циклу «24 прелюдії і фуги»;

- серед різноманіття фуг циклу виділяються своїми особливостями № 3 – одноладова, реперкусійна; № 14 – трьохтемна; № 17 – двохтемна; № 18 – монофонічна; № 19 – моноритмічна; № 28 – стретна fuga;

- В. Бібик в експозиціях фуг часто використовує нетипові інтервальні з'єднання між темою і відповіддю з метою розширення колористичних можливостей звучання поліфонічної тканини. Якщо прийняти це за норму сучасного поліфонічного письма, то експозиції його фуг можна вважати досить «класичними», а основна новаторська поліфонічна робота

приходиться на інші частини. Композитор майже не використовує додаткових проведень теми в експозиціях, нетипова будова експозиційних частин відзначається у фузі № 17 (два ракохідні проведення теми), № 20 (два ракохідні проведення теми у стретному поєднанні) і № 28 (стрета в експозиції між трьома з чотирьох голосів).

Зазначено, що в інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуґи» для фортепіано В. Бібіка крім конструктивних особливостей роботи з поліфонічним матеріалом потрібно орієнтуватися на індивідуальні творчі принципи мислення композитора, які включають в себе:

- особливе ставлення до звуку, відчуття різноманітної градації його наповнення і тембрального забарвлення, у виконанні потрібно уникати технічної «ударності», а концентрувати увагу на різноманітному туше і витонченості звуку;

- відсутність одноманітних застиглих станів, формування певного ритмічного *rubato*, руху в музиці;

- особливий підхід до розгортання музичного образу із внутрішнього розвитку теми, а не із зовнішнього конфлікту у зіткненні протилежних образних сфер;

- основоположне значення педалі і її різноманітне майстерне використання у створенні художнього образу.

Наголошено, що в інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуґи» для фортепіано необхідне уважне ставлення до тексту, у якому композитор намагається, наскільки це можливо, детально вести інтерпретатора до створення задуманого ним художнього образу, даючи ремарки в тексті щодо динаміки, агогіки, темпо-ритму, характеру звучання тощо.

Розділ 3 «Цикли прелюдій і фуґ в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття» присвячений дослідженню традиційних та інноваційних засад індивідуального стилю О. Яковчука, дослідженню ідеї

стильової гри у творчості М. Скорика та теоретико-інтерпретаційному аналізу їхніх поліфонічних циклів для фортепіано.

Відзначено, що постать видатного українського композитора нашого часу О. Яковчука окреслюється багатогранністю творчого обдарування й репрезентує нові виміри розвитку українського музичного мистецтва в міцному взаємозв'язку з українськими та світовими музичними традиціями.

Узагальнено стильові особливості творчості О. Яковчука щодо окремих напрямків його творчості. Відзначено, що фортепіанний стиль характеризується осучасненням класичних музичних форм методом стилізації та контамінації, введення нових гармоній та поліфонічних прийомів, урахування надбання нововіденської школи, оновленням сонористичного забарвлення творів за допомогою модальної техніки, використанням нових тембральних можливостей інструменту та створення великої палітри нових візуальних образів.

Одним із значних досягнень композитора у фортепіанній музиці є створення поліфонічного циклу «Прелюдії і фуги для фортепіано», який складається із 12 мініциклів. Виявлено, що у циклі 7 трьохголосних фуг («in C», «in D», «in E», «in G», «in Cis», «in Gis», «in B»), 3 – чотирьохголосні («in F», «in H», «in Fis»), 1 – двохголосна «in A» і ще одна – «in Es», зі змінною кількістю голосів. З них «in C» – одноладова (реперкусійна), «in F» – подвійна з сумісним експонуванням обох тем, «in G» – подвійна з роздільним експонуванням обох тем.

Встановлено, що О. Яковчук практично у всіх фугах використовує трьохчастинну форму, винятком є fuga «in G», яка має чотири частини, але за рахунок роздільних експозицій першої і другої теми. У експозиційних частинах фуг О. Яковчук переважно використовує тоніко-домінантові зіставлення голосів (виняток – fuga «in Gis» та третє проведення теми в експозиції фуги «in E»). Експозиційним частинам здебільшого характерні додаткові проведення, виняток складають фуги «in E», «in Fis», та експозиція першої теми в «in G».

Композитор нечасто використовує інтермедії у фугах (виняток – fuga «in G»). Інтермедії найчастіше використовуються на межі між різними частинами, а от у розвивальних частинах можна спостерігати досить об'ємні епізоди, зокрема у фугах «in C», «in D», «in Es» та «in A».

Зазначено, що в інтерпретації цього циклу потрібно орієнтуватися на особливості рельєфу тематичного матеріалу, виконаного в модальній техніці, на реєстрову та тембральну драматургію, якій композитор в циклі надає особливого значення. Відзначається потреба у великій увазі до педалі, яка в циклі має не тільки зв'язувальну функцію, а й відіграє особливу роль в створенні сонористичних чи оркестрових ефектів, особлива роль прелюдії в кожному мініциклі, яка виконана за допомогою різноманітних поліфонічних прийомів і пов'язана з фугою не тільки модальним рядом, але й низкою тематичних «арок». Важливе значення в інтерпретації відведене програмі, закладеній в назвах деяких творів з циклу.

Розглянуто ідею стильової гри у творчості М. Скорика до 90-х років ХХ ст., що виявило органічність її втілення у музичному доробку композитора протягом його творчого шляху і реалізацію через поєднання в одному творі принципів музичного мислення різних епох, або перетворення і зіставлення їх в стилі музичного мислення другої половини ХХ століття.

Встановлено, що цикл «Прелюдій і фуг» М. Скорика є яскравим прикладом втілення принципів «стильової гри» у фортепіанній творчості композитора, у якому прослідковуються численні паралелі до різних стилів, які часто зіставляються між собою досить «прямолінійно», без підготовки чи плавного переходу. У цьому циклі композитор узагальнює досвід у сфері музичної «класики» і сучасної музичної мови кінця ХХ століття, поєднує традиційні канони щодо написання поліфонічного циклу із власним яскраво вираженим індивідуально стильовим баченням цього жанру.

Усі прелюдії і фуги у циклі надзвичайно різнопланові, різняться за художніми образами, використанням поліфонічних прийомів та способом музичного висловлювання композитора. Жанр прелюдії і фуги композитор

багато в чому трактує традиційно: розвиненість форми прелюдії, досить структуровані фуги з дотриманням класичних вимог, форми використання як трьохчастинні (D, Es, F) так і двохчастинні, у яких друга частина об'єднує ознаки розвиваючої і заключної частин (C, Des, E). У циклі одна двохголосна fuga (Des), три трьохголосних (C, E, F) і дві чотирьохголосних (Des, Es).

У виконавсько-інтерпретаційному аспекті виконання творів з поліфонічного циклу потребує високої технічної майстерності, розуміння ролі педалі в сучасній музиці, теоретичної підготовленості для розуміння формотворчих процесів і їх значення у створенні образного плану поліфонічних творів, уваги до тембрової і регістрової драматургії, а також емоційної пластичності у «грі» музичними образами, яку композитор майстерно вплітає в суворий і теоретично виважений жанр поліфонічного циклу.

У висновках підведені підсумки аналізу категорії «поліфонія» в сучасному інформаційно-категоріальному полі, дослідження історичного процесу становлення і розвитку національної хорової поліфонічної творчості; узагальнено засади інтерпретації і рецепції української поліфонічної музики другої половини ХХ ст., окреслено теоретико-інтерпретаційні основи циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка, циклу «Прелюдії і фуги» для фортепіано О. Яковчука та цикл «Прелюдії і фуги» М. Скорика.

У додатках наведені нотні приклади і схеми побудови фуг із зазначених циклів.

Ключові слова: українські композитори, інтерпретація, поліфонія, цикл, комунікаційні процеси, діалог, фактура, засоби музичної виразності, симфонізм, творчий проєкт, тематизм, фортепіанна творчість, формотворення, музикознавство, інструментальні техніки.

SUMMARY

Tsyhaniuk L.I. Foundations of the interpretation of modern Ukrainian polyphonic music (on the example of preludes and fugues of M. Skoryk, V. Bibik, and O. Yakovchuk). Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis submitted for the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 "Music art" in the field of knowledge 02 - "Culture and art". **The Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko**, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Lviv, 2023.

The thesis is devoted to the study of polyphonic music of Ukrainian composers of the second half of the 20th century, in particular, theoretical and performing principles of the interpretation of polyphonic cycles by V. Bibik, O. Yakovchuk, and M. Skoryk. That is why, the research is based on the study of art history, music history and culture studies and historical processes of the development of polyphonic music in Ukraine, the study of creativity and artistic outlook of these composers.

The significance of the study is due to the necessity of the theoretical analysis and generalization of the main approaches of modern Ukrainian composers to the construction of a polyphonic cycle; identification of traditional features caused by an appeal to the baroque prototype, and innovative, national and individually stylish aspects in the implementation of the compositional and dramaturgical concept of the polyphonic cycle; substantiating of the artistic and figurative principles of the interpretation of polyphonic cycles through the prism of the composer's personality, his artistic outlook and individual style.

The aim of the study is to analyze the visual and artistic foundations of the interpretation of modern Ukrainian polyphonic music using the polyphonic cycles of V. Bibik, M. Skoryk, and O. Yakovchuk.

The object of the research is modern Ukrainian polyphonic music; its **subject** is the polyphonic cycles of preludes and fugues by M. Skoryk, V. Bibik, and O. Yakovchuk.

The research material includes scientific monographs and special studies on the history of Ukrainian polyphonic music and theoretical foundations of polyphony of the 20th century, polyphonic cycles of the second half of the 20th century: polyphonic cycle "34 Preludes and Fugues" for the piano by V. Bibik, "12 Preludes and Fugues" for the piano by O. Yakovchuk and "Preludes and Fugues" by M. Skoryk.

The scientific novelty of the obtained results. In the thesis *for the first time*:

- the specifics of the polyphonic cycle "34 Preludes and Fugues" for the piano by V. Bibik in the relation to the "traditional and innovative" category was analyzed;

- the cycle of preludes and fugues by O. Yakovchuk in terms of the synthesis of national traditions and the leading aesthetic and stylistic trends of our time was analyzed;

- the main theoretical and performing principles of the interpretation of polyphonic cycles of V. Bibik and O. Yakovchuk are conceptually substantiated.

Clarified and supplemented:

- the essence of the concept "polyphony" in the modern informational and categorical field (in philosophy, cultural studies, art history, literary studies, linguistics, theater, cinema, fine arts, sculpture, architecture);

- the process of the formation and development of the national choral polyphonic creativity;

- principles of interpretation and reception of Ukrainian polyphonic music of the second half of the 20th century;

- characteristics of the individual compositional styles of V. Bibik, O. Yakovchuk and M. Skoryk;

- an idea of the place of polyphonic music for the piano in the creative work of V. Bibik, O. Yakovchuk and M. Skoryk;

- theoretical and interpretive analysis of the cycle of preludes and fugues by M. Skoryk.

Further development acquired:

- theoretical generalizations of the creative methods of V. Bibik, O. Yakovchuk and M. Skoryk, the specifics of their polyphonic thinking;
- the study of the connections of the Ukrainian school of composers with the world's leading discoveries in the field of musical expressiveness and creative transformation of the most important discoveries of compositional technique.

Section 1 "Specifics of the artistic and figurative interpretation of polyphonic music" contains an analysis of the category "polyphony" in the modern informational and categorical field (in philosophy, cultural studies, art history, literary studies, linguistics, theater, cinema, fine arts, sculpture, architecture); a study of the historical process of the formation and development of national choral polyphonic creativity; a figurative paradigm of an interpretation and reception of Ukrainian polyphonic music of the second half of the 20th century is considered.

Section 2 "The role of polyphony in the creative heritage of Valentyn Bibik" is devoted to the analysis of V. Bibik's artistic worldview in the projection of the composer's genre and style priorities and to the theoretical and interpretive analysis of his polyphonic cycle "34 Preludes and Fugues" for the piano.

It was revealed that the creative environment at the Composition and Orchestration Department of Kharkiv Institute of Arts, initiated by its founder S.S. Bohatyrov, had a significant influence on the formation of V. Bibik's artistic outlook. One of the leading roles in the formation of a personality of the young composer was played by his teacher and mentor – Professor D. Klebanov.

An important role in the formation of the composer played the political events in Ukraine in 1960s, when the "iron curtain" between the USSR and Western countries began to fall, which allowed the composer not only to have access to the musical heritage of Western Europe, but also to experiment more freely with new Western techniques in his own work. A significant factor in the formation of V. Bibik's outlook and creative personality was his close communication, sincere friendship and exchange of experience with Kyiv composers and musicians,

including L. Hrabovskyi, V. Silvestrov, I. Blazhkov, V. Hodziatskyi, E. Stankovych, R. Kofman and others.

The personality and work of D. Shostakovich, who was close in spirit to the composer, had a noticeable influence on the formation of V. Bibik's worldview positions, as evidenced by the numerous allusions to Shostakovich's style and so-called "musical offerings" in his later works.

It was noted that V. Bibik used a fairly wide range of genres in his work - from concerts for various instruments with an orchestra to symphonies, from chamber and instrumental works to polyphonic cycles. The composer adapted and modernized the genre system of the past centuries in accordance with his own unique style. V. Bibik's genre priorities reveal the cyclical nature of his thinking and the intellectual and spiritual depth of his worldview, which is revealed in many of his works, especially in his symphonic work.

The cycle "34 Preludes and Fugues" for the piano is analyzed, which is a highly masterful and highly artistic example of polyphonic works united by a certain dramaturgy.

The cycle consists of three notebooks, which have their own subtitles: the 1st - "Reflection", the 2nd - "Tension" and the 3rd - "Enlightenment". It was revealed that the artistic and figurative content of the cycle corresponds to the program announced by the composer. In the first notebook, the largest spectrum of various figurative solutions of each mini cycle can be observed, beginning from meditatively enlightened ones to those that have not only a complex structure of form, but also a complex plot dramaturgy and are characterized by a significant tension in the development of the artistic image (fugues No. 8 and No. 14). In the second notebook, not only dramatic and intense images are presented, but also their wide palette - from light meditative to extremely intense (Fugue No. 17), it is noteworthy that towards the end of the notebook the images become lighter, as if the composer makes it clear that not only experiencing internal conflicts, but also reflection, admiration, etc. lead to the state of the enlightenment. The third notebook is mostly represented by contemplative, meditative images.

In addition to the artistic and figurative plan of the construction of this cycle, its design features are noted:

- in the cycle, the composer prefers two-part fugue compositions, there are 20 of which, there are 12 three-part fugues, one five-part fugue (No. 14) and one in the form of a *ricercar*, consisting of three developed sections (No. 8);

- the composer more often uses a three-voice fugue composition (there are 22 of them in the cycle), more rarely four-part ones (7), and there is also one two-voice, two five-voice and two six-voice fugues;

- in more than half of the fugues of the cycle (in 19 fugues), the composer uses restrained countercomplications, which mainly do not contrast the themes, but complement them;

- the composer often uses small interludes, sometimes he uses episodes in the construction of the fugue. Fugues without interludes are No. 4, 14, 18, 27, 28, 32, 33. Episodes used in fugues No. 3, 16, 17 (episode-development), 18, 19, 20, 34;

- this polyphonic cycle is characterized by completely diverse and rarely used sizes, which are almost never duplicated;

- there are two citations in the cycle: in prelude No. 11 the theme from the cello concerto with the orchestra of V. Liutoslavskiy is cited, in fugue No. 33 the theme of Fugue No. 16 by D. Shostakovich from the cycle "24 Preludes and Fugues" is cited;

- among the variety of fugues of the cycle, a few stand out for their features: No. 3 is monophonic, repercussive; No. 14 is tree-thematic; No. 17 is two-thematic; No. 18 is monophonic; No. 19 is monorhythmic; No. 28 is a *stretta* fugue;

- V. Bibik in his expositions of the fugues often uses atypical interval connections between the theme and the response in order to expand the coloristic possibilities of the sound of the polyphonic invoice. If we accept this as the norm of modern polyphonic writing, then the expositions of his fugues can be considered quite "classical", and the main innovative polyphonic work falls on the other parts.

The composer almost does not use additional developments of the theme in expositions, the atypical structure of the expositional parts is noted in fugue No. 17 (two from back to front theme developments), No. 20 (two continuous developments of the theme in a stretta combination) and No. 28 (stretta in an exposition between three of the four voices).

It is noted that in the interpretation of the polyphonic cycle "34 Preludes and Fugues" for the piano by V. Bibik, in addition to the constructive features of the work with polyphonic material, it is also necessary to focus on the individual creative principles of the composer's thinking, which include:

- a special attitude to the sound, a sense of various gradations of its filling and timbral coloration, it is needed to avoid technical "percussiveness" in the performance, and to concentrate attention on a variety of the ways of touching the piano keys and sophistication of sound;

- absence of monotonous frozen states, formation of a certain rhythmic *rubato*, movement in music;

- a special approach to the development of the musical image from the internal development of the theme, but not from the external conflict in the clash of opposite image spheres;

- a fundamental importance of the pedal and its various skillful use in creating an artistic image.

It is emphasized that in the interpretation of the polyphonic cycle "34 Preludes and Fugues" for the piano, a careful attitude to the text is necessary, in which the composer tries, as much as possible, to guide diligently the interpreter to the creation of the artistic image conceived by him, giving remarks in the text about dynamics, agogic, tempo and rhythm, nature of sound, etc.

Section 3 "Cycles of the preludes and fugues in the work of Ukrainian composers of the second half of the 20th century" is devoted to the study of the traditional and innovative foundations of O. Yakovchuk's individual style, to the study of the idea of stylish play in the works of M. Skoryk, and to the theoretical and interpretive analysis of their polyphonic piano cycles.

It is noted that the personality of an outstanding Ukrainian composer of our time, O. Yakovchuk, is characterized by the multifaceted nature of his creative talent and represents new dimensions of the development of Ukrainian musical art in strong connection with Ukrainian and world musical traditions.

The stylish features of O. Yakovchuk's work are summarized in relation to the individual directions of his work. It is distinguished that the piano style is characterized by the modernization of classical musical forms by the method of stylization and contamination, introduction of new harmonies and polyphonic techniques, taking into account the achievements of the New Viennese school, the renewal of the sonoristic coloring of works with the help of modal techniques, the use of new timbral possibilities of the instrument and the creation of a large palette of new visual images.

One of the composer's significant achievements in piano music is the creation of the polyphonic cycle "Preludes and Fugues for the Piano", which consists of 12 mini cycles. It is found out that in the cycle there are 7 three-voice fugues ("in C", "in D", "in E", "in G", "in Cis", "in Gis", "in B"), 3 four-voice fugues ("in F", "in H", "in Fis"), 1 two-voice "in A" and another - "in Es", with a variable number of voices. Among them, "in C" is monophonic (repercussive), "in F" is double with simultaneous exposure of both themes, "in G" is double with separate exposure of both themes.

It has been established that O. Yakovchuk uses a three-part form in almost all fugues, with the exception of the fugue "in G", which has four parts due to the separate expositions of the first and second themes. In the expository parts of the fugues, O. Yakovchuk uses mainly tonic-dominant pairings of voices (the exception is the fugue "in Gis" and the third arrangement of the theme in the exposition of the fugue "in E"). The expository parts are mostly characterized by additional arrangements, the exceptions are the fugues "in E", "in Fs", and the exposition of the first theme in "in G".

The composer rarely uses interludes in fugues (the exception is the fugue "in G"). Interludes are most often used between different parts, but in the developing

parts you can observe quite voluminous episodes, in particular in the fugues "in C", "in D", "in Es" and "in A".

It is noted that in the interpretation of this cycle, it is necessary to focus on the peculiarities of the outline of thematic material performed in the modal technique, on register and timbral dramaturgy, to which the composer attaches special importance in the cycle. The need for great attention to the pedal is noted, which in the cycle has not only a connecting function, but also plays a special role in creating sonoristic or orchestral effects, there is a special role of the prelude in each mini cycle, which is performed using various polyphonic techniques and is connected with fugue not only with a modal series, but also with a series of so-called thematic "arches". Important role in the interpretation is given to the program embedded in the titles of some works from the cycle.

The study considered the idea of stylistic play in the work of M. Skoryk until the 1990s, it revealed the ease of its embodiment in the composer's musical work during his creative path and its implementation through the combination of the principles of musical thinking of different eras in one work, or their transformation and comparison in a style of musical thinking of the second half of the 20th century.

It has been established that the cycle "Preludes and Fugues" by M. Skoryk is a vivid example of the implementation of the principles of "stylistic play" in the composer's piano work, in which numerous parallels to different styles are traced, which are often compared to each other quite "straightforwardly", without preparation or a smooth transition. In this cycle, the composer summarizes his experience in the field of musical "classics" and the modern musical language of the end of the 20th century, combines the traditional canons of writing a polyphonic cycle with his own strongly expressed, individually stylistic vision of this genre.

All preludes and fugues in the cycle are extremely diverse, they differ in artistic images, the use of polyphonic techniques and the composer's way of musical expression. The composer traditionally enough interprets the genre of

prelude and fugue: the development of the prelude form, fairly structured fugues in compliance with classical requirements, the use of both three-part (D, Es, F) and two-part forms, in which the second part combines the features of the developing and concluding parts (C, Des, E). The cycle includes one two-voice fugue (Des), three three-voice fugues (C, E, F) and two four-voice fugues (Des, Es).

In terms of performance and interpretation, the performance of works from the polyphonic cycle requires high technical skill, understanding of the role of the pedal in modern music, theoretical preparation for understanding form-creating processes and their importance in the developing a visual plan of polyphonic works, attention to timbre and register dramaturgy, as well as emotional plasticity in the "play" with musical images, which the composer skillfully weaves into the strict and theoretically balanced genre of the polyphonic cycle.

The conclusions summarize the analysis of the category "polyphony" in the modern information and categorical field, the study of the historical process of the formation and development of the national choral polyphonic creativity; the principles of the interpretation and reception of Ukrainian polyphonic music of the second half of the 20th century, outline the theoretical and interpretative foundations of the cycle "34 Preludes and Fugues" for the piano by V. Bibik, the cycle "Preludes and Fugues" for the piano by O. Yakovchuk and the cycle "Preludes and Fugues" by M. Skoryk.

In the appendices, musical examples and schemes for constructing fugues of the indicated cycles are given.

Key words: Ukrainian composers, interpretation, polyphony, cycle, communicational processes, dialogue, texture, means of musical expression, symphonism, a creative project thematism, piano creativity, form creation, musicology, instrumental techniques.

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Циганюк Л. І. Особливості виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука. *Українська музика: науковий часопис*. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2019. Число 3-4 (33-34). С. 68-77
2. Циганюк Л. І. Специфіка поліфонічного циклу О. Яковчука в зіставленні категорій «Традиційне-іноваційне». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник*. Рівне: РДГУ. 2020. Вип. 34. С. 116-124
3. Циганюк Л. І. До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 33. Том 2. С. 89-97 [DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215786>]
4. Циганюк Л. І. Засади художнього світогляду В. Бібіка в проєкції на жанрово-стильові пріоритети композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ.пед. унів. ім. І. Франка*. Дрогобич: видавничий дім «Гельветика». 2023. Вип. 66. Т. 3. С.73-79
5. Циганюк Л. І. Традиції та інновації в індивідуальному стилі Олександра Яковчука. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк. 2023. Вип. 4. С. 92-99 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-12>

Публікації у закордонних фахових виданнях:

Tsyhaniuk L. I. Interpretation of the principles of stylistic play in the polyphonic cycle of M. Skoryk. *Edukacja Muzyczna* / pod red. M. Popowskiej. Czestochowa: Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Dlugosza w Czestochowie. 2020. nr. XV. S. 179-190 [http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.09]

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	11
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	20
ВСТУП	22
РОЗДІЛ 1. СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ МУЗИКИ	31
1.1. Категорія поліфонії як об’єкт культурологічних, мистецтвознавчих, музикознавчих та етномузикознавчих досліджень.....	31
1.2 Образна парадигма інтерпретації і рецепції української поліфонічної музики ХХ – початку ХХІ ст.	49
Висновки до Розділу 1.....	60
РОЗДІЛ 2. РОЛЬ ПОЛІФОНІЇ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ВАЛЕНТИНА БІБІКА	62
2.1. Засади художнього світогляду В. Бібіка у проекції на жанрово-стильові пріоритети композитора.....	62
2.2. Специфіка поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка у співвіднесенні категорії «традиційно-іноваційного».....	70
Висновки до Розділу 2.....	151
РОЗДІЛ 3. ЦИКЛИ ПРЕЛЮДІЙ І ФУГ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	153
3.1. Традиційні та інноваційні інспірації індивідуального стилю Олександра Яковчука	153
3.2. Цикл прелюдій і фуг О. Яковчука: синтез національних традицій та провідних естетико-стильових тенденцій сучасності.....	160
3.3. Іде я стильової гри у творчості М. Скорика до 90-х років ХХ ст.....	204
3.4. Інтерпретація засад стильової гри у поліфонічному циклі М. Скорика.....	213
Висновки до Розділу 3.....	234
ВИСНОВКИ	237
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	246
ДОДАТКИ	266

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. ХХ століття багате на історичні події й на світовому рівні і в Україні, зокрема, активно ведуться наукові пошуки в багатьох напрямках, у людське буття входять різноманітні технічні винаходи, що приводить до стрімких змін у житті та прискорення його темпів і ритмів. Усе це не могло залишити осторонь мистецьке життя, а захопило його в шалену круговерть пошуків нових виразових засобів, які мали відповідати духу часу і суспільним запитам.

Музичне мистецтво характеризується значною експериментально-пошуковою діяльністю і переживає глибинні зміни та катаклізми. Музика поступово виходить за межі мажорно-мінорної системи і втрачає тональні опори, у ХХ ст. вже немає єдиного панівного художньо-естетичного канону, який був характерним для попередніх століть, що приводить до полістилістики небувалого розмаху. Кожний композитор є творцем власного музичного стилю, для якого намагається винайти неповторну систему організації музичного матеріалу, звукопростору, палітри музичних барв. В зв'язку з інтенсивними процесами інтелектуалізації музичного мистецтва зростає роль поліфонії як особливого типу організації музичної тканини, що дозволяє значно сміливіше експериментувати з багатоголосою фактурою і принципами розвитку, способами поєднання горизонталі і вертикалі, впроваджувати різноманітні технічні інновації.

Українська професійна композиторська школа в історичній перспективі може представити довершені зразки поліфонічної техніки, головню у хорових жанрах, зокрема в хоровому концерті. Недаремно Борис Кудрик називає розквіт хорового концерту у творчості Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя «золотою добою» української музики. Тож природно ХХ ст. з його зазначеними вище інтелектуальними пріоритетами вплинути на українську композиторську школу. Зокрема розквіту зазнає поліфонічний цикл у творчості провідних митців, поміж іншим таких композиторів, як А. Філіпенко «24 прелюдії і фуги», Т. Маєрський «Прелюдії та фуги»,

Є. Юцевич «24 фуґи», С. Павлюченко «Прелюдії та фуґи для фортепіано», Ю. Щуровський «10 маленьких прелюдій і фуґ», В. Задерацький «24 прелюдії та фуґи для фортепіано», В. Бібік «24 прелюдії і фуґи для фортепіано» та «34 прелюдії та фуґи», А. Караманов «15 концертних фуґ», М. Скорик «Прелюдії та фуґи для фортепіано», О. Яковчук цикл «12 прелюдій і фуґ для фортепіано» та деякі інші.

Але багатство композиторських вирішень поліфонічного циклу в національній музиці не отримало адекватного інтерпретаційного компендіуму. Цьому можна знайти і деякі об'єктивні пояснення. По-перше, фортепіанна музика другої половини ХХ століття загалом становить для виконавця значні труднощі через ще недостатню освоєність її музичної мови і осмислення її змісту, складної як для виконання, так і для сприймання, недостатнього теоретичного аналізу та розгляду виконавських проблем унаслідок відсутності інваріантних принципів її інтерпретації. По-друге, виконання української музики, тим більше сучасної поліфонії, стикалось з інерцією початкової і середньої ланки музичної освіти, через що виникають труднощі в осягненні виконавських засад поліфонічної музики.

Безумовно, представлена робота не претендує на повноту охоплення усіх поліфонічних циклів українських композиторів другої половини ХХ ст. Проте на обраних прикладах поліфонічних циклів Валентина Бібіка, Олександра Яковчука та Мирослава Скорика видається доречним представити власну інтерпретаційну концепцію національних здобутків поліфонічної творчості для фортепіано за принципом *pars pro toto*.

Отже, **актуальність теми** дослідження обумовлена такими потребами музикознавства:

- теоретичний аналіз та узагальнення основних підходів сучасних українських композиторів до побудови поліфонічного циклу;
- виявлення традиційних рис, зумовлених апеляцією до барокового прототипу, та інноваційних, національних та індивідуально-стильових

аспектів у реалізації композиційно-драматургічної концепції поліфонічного циклу;

- обґрунтування образно-художніх засад інтерпретації поліфонічних циклів через призму особистості композитора, його художнього світогляду та індивідуального стилю.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі історії музики Львівської національної академії музики імені М. В. Лисенка. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Українська сучасна музика: явища, проблеми, перспективи, аспекти дослідження» на 2020-2025 р. р. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ЛНМА імені М. В. Лисенка (протокол № 1 від 29 січня 2020 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ЛНМА імені М. В. Лисенка (протокол № 8 від 05. 11. 2019 р.).

Мета дослідження - здійснення аналізу образно-художніх засад інтерпретації сучасної української поліфонічної музики на прикладі поліфонічних циклів В. Бібіка, М. Скорика та О. Яковчука.

Реалізація означеної мети обумовила необхідність вирішення таких завдань:

– здійснити огляд мистецтвознавчих, музикознавчих та культурологічних досліджень, присвячених специфіці поліфонічного мислення в українській музиці;

– простежити історичний процес становлення та розвитку поліфонічних форм в українській музиці;

– окреслити проблеми інтерпретації і рецепції поліфонічної музики другої половини ХХ ст.;

– дослідити та проаналізувати засади художнього світогляду В. Бібіка у проекції на специфіку художньо-образної сфери його поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги для фортепіано»;

– розкрити значення національних та обраних світових естетико-стильових тенденцій сучасності в поліфонічному циклі О. Яковчука «Прелюдії та фуги для фортепіано»;

– проаналізувати втілення ідеї стильової гри у творчості М. Скорика і її значення в інтерпретації його поліфонічного циклу.

Об’єкт дослідження – сучасна українська поліфонічна музика; його **предмет** – поліфонічні цикли прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука.

Музичним матеріалом для дослідження слугували наукові монографічні й спеціальні дослідження з історії української поліфонічної музики та теоретичних основ поліфонії ХХ ст., поліфонічні цикли другої пол. ХХ століття: поліфонічний цикл «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка, «12 прелюдій і фуг» для фортепіано О. Яковчука і «Прелюдії і фуги» М. Скорика.

Методологічна база дослідження зумовлена специфікою поставленої мети і ґрунтується на використанні таких методів:

– *аналітичний* з метою вивчення наукової літератури та аналізу фортепіанних циклів композиторів другої половини ХХ ст.;

– *історичний* з метою дослідження історичного процесу становлення української поліфонії в хоровому жанрі;

– *феноменологічний* з метою виявлення фактів творчої біографії композитора, соціальних передумов, які мали вплив на становлення його художнього світогляду;

– *структурний* з метою виявлення закономірностей та особливостей музичної мови, структурно-композиційних та фактурних особливостей поліфонічних творів;

– *жанрово-стильовий* з метою теоретичного осягнення специфічних атрибутів і властивостей поліфонічних циклів, розкриття багатогранних жанрових паралелей та асоціацій, закладених у музичному тексті;

– *музично-текстологічний* з метою всебічного вивчення музичних текстів, визначення їхніх історичних і стильових ознак та специфіки їхнього виконавського та науково-теоретичного прочитання;

– *інтерпретологічний* з метою з'ясування та осмислення авторської художньої концепції та виявлення особливостей її мистецької інтерпретації.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці, які можна систематизувати за такими напрямками:

- *теоретичні роботи, присвячені проблемам поліфонії у сучасному інформаційно-категоріальному полі* – Н. Астрахан [1], І. Безродних [4], О. Білецька [11], І. Гамова [22], А. Ганжа [23], О. Драчова [32], В. Завада [33], Г. Завгородня [34; 35], С. Заверуха [36], В. Клиш [52], О. Козачишина [56], Н. Малащук-Вишнеvsька [56], А. Мосійчук [56], Н. Кондратенко [60], В. Кривенчук [76], О. Мамосюк [93], С. Мірошніченко [95-99; 103], Т. Поплавська [110], І. Пясковський [115], О. Соболев [122], О. Фартушка [137], М. Черняvsька [170], К. Jerresen [174], D. Slerian [180];

- *з історії української музики та дослідження фольклорних та сакральних витоків української хорової поліфонічної творчості* – Й. Волинський [19], Н. Герасимова-Персидська [25], Я. Дзира [31], Я. Ісаєвич [46], Л. Кияновська [51], О. Козаренко [53; 54], Л. Корній [64-68], О. Мурзина [106], В. Протопопов [113], А. Рудницький [117], О. Сердюк [120], О. Скопцова [125], Н. Супрун-Яремко [126; 127; 128], А. Терещенко [131], О. Фартушка [137], Л. Хіврич [138], О. Шевчук [151], О. Шреєр-Ткаченко [47; 154], В. Шульгіна [156], О. Шуміліна [157], О. Якименко-Цалай [162], Л. Ященко [167];

- *роботи, присвячені українській музиці другої половини ХХ – поч. ХХІ ст.* – О. Берегова [7], Т. Веркіна [18], О. Дерев'янченко [30], Л. Кияновська [49, 50], О. Козаренко [54], І. Країнська [75], З. Ластовецька-Соланська [89], Н. Ревенко [116], М. Скорик [121], І. Цуканенко [146]; О. Кучма [80], Л. Мельник [94], С. Мірошніченко [102], Г. Ніколаї [109],

Б. Сьота [129], І. Тукова [132], І. Цуканенко [146], М. Чернявська [147],
L. Nakobian [173];

- *наукова література з проблем інтерпретації* – О. Колесник [57; 58], О. Котляревська [69], О. Ляшенко [91], К. Майденберг-Тодорова [177; 178], С. Мірошніченко [100; 102], В. Москаленко [104], Ю. Ніколаєвська [108], В. Соловйов [123], М. Чернявська [171], Л. Шаповалова [148; 149], С. Шип [152], В. Шукайло [155], V. Agawu [168], R. Rasch [179], T. Ursova [183];

- *роботи, присвячені теоріям жанру і стилю в музичному мистецтві* – К. Біла [10], Н. Горюхіна [26], М. Ілечко [45], І. Коханик [70; 71; 72], О. Кучма [80], З. Ластовецька-Соланська [89], Л. Мельник [94], С. Мірошніченко [101], С. Салдан [118], І. Тукова [133; 134], К. Черевко [169], С. Шип [152; 153], G. Daunoravičienė [172];

- *творчість В. Бібіка* – О. Бабенко [2; 3], Ю. Бентя [5], В. Бібік [9], П. Босакевич [12; 13], В. Бялик [15], Т. Веркіна [16; 17], В. Грабовський [27], О. Данилова [28; 29], В. Задерацький [39], І. Іванова [40], А. Мізітова [40], Г. Конькова [61], В. Кузикова [79], В. Лозова [91], С. Мірошніченко [99; 101], А. Попова [111], Л. Пруднікова [114], П. Свірідова [119], О. Щетинський [158; 159], Р. Юсипей [161], Т. Ursova [183];

- *творчість О. Яковчука* – Т. Волошина [20; 21], К. Гаран [24], І. Країнська [74], О. Кушнірук [81-88], Є. Станкович [124], В. Шевченко [150], Н. Яковчук [163; 164], О. Яковчук [136, 165; 166], Т. Ursova [183];

- *творчість М. Скорика* – О. Берегова [6; 7], М. Загайкевич [37], А. Задерацька [38], К. Івахова [41, 42, 43, 44], Л. Кияновська [49; 50], О. Козаренко [55], Г. Конькова [61], М. Копиця [63], І. Мринська [105], О. Попович [112], Т. Ursova [183].

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*:

– проаналізована специфіка поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка у співвіднесенні категорії «традиційно-іноваційного»;

– проаналізований цикл прелюдій і фуг О. Яковчука з позицій синтезу національних традицій та провідних естетико-стильових тенденцій сучасності;

– концепційно обґрунтовано основні теоретико-виконавські засади інтерпретації поліфонічних циклів В. Бібіка та О. Яковчука.

Уточнено і доповнено:

– сутність поняття «поліфонія» в сучасному інформаційно-категоріальному полі (у філософії, культурології, мистецтвознавстві, літературознавстві, мовознавстві, театрі, кіно, художньому мистецтві, скульптурі, архітектурі);

– процес становлення і розвитку національної хорової поліфонічної творчості;

– принципи інтерпретації і рецепції української поліфонічної музики другої половини ХХ ст.;

– характеристики індивідуального композиторського стилю В. Бібіка, О. Яковчука і М. Скорика;

– уявлення про місце поліфонічної музики для фортепіано в творчому доробку В. Бібіка, О. Яковчука і М. Скорика;

– теоретично-інтерпретаційний аналіз циклу прелюдій і фуг М. Скорика.

Набули подальшого розвитку:

– теоретичні узагальнення щодо творчого методу В. Бібіка, О. Яковчука та М. Скорика, специфіки їхнього поліфонічного мислення;

– дослідження зав'язків української композиторської школи з провідними світовими відкриттями у сфері музичної виразовості і творчої трансформації найважливіших відкриттів композиторської техніки.

Практична значущість отриманих результатів. Основні положення і висновки дисертації можна використовувати як допоміжні матеріали при вивченні освітніх компонентів «Історія української поліфонії», «Сучасна українська поліфонія», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація».

Дослідження поліфонічних циклів В. Бібіка, О. Яковчука та М. Скорика через призму їхнього художнього світогляду та індивідуального композиторського стилю мають допомогти молодим піаністам у вивченні та художньо-теоретичному осягненні цих поліфонічних опусів в класі фортепіано і в практичній діяльності.

Апробація роботи. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка. Апробація результатів дисертації відбувалась у виступах на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: Третя Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (м. Київ, 7-8 листопада 2019 р.); VIII Всеукраїнська наук.-практ. конференція «Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку» (м. Хмельницький, 21 квітня 2020 р.); IV мистецько-педагогічні читання пам'яті професора О. Я. Ростовського «Мистецька освіта України: трансформація вітчизняного досвіду в Європейський простір» (м. Ніжин, 13 березня 2020 р.); Conference scientifique et pratique internationale «Tendances scientifiques de la recherche fondamentale et appliquée» (м. Стразбург, Франція, 30 жовтня 2020 р.); XVI міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (м. Рівне, 17-18 листопада, 2020 р.); IX Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання мистецької педагогіки: теорія і практика», (м. Хмельницький, 29 квітня 2021 р.); Міжнародна науково-практична конференція: «Музыка, білім және мәдениет: ғылыми-әдістемелік қолдау», (Северо-Казахстанский ун-т им. Манаша Козыбаева, м. Петропавловськ, Казахстан, 05 листопада 2021 р.); X Всеукраїнська науково-практична конференція «Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку», (ХГПА, м. Хмельницький, 23 грудня 2022 р.); II Міжнародна науково-практична конференція «Мистецтво у нелінійному просторі» (м. Тернопіль, 19-20 жовтня 2023 р.), VII Міжнародна науково-

практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (м. Київ, 2-4 листопада 2023 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у шести одноосібних статтях; з яких 5 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «Edukacja Muzyczna» (Ченстохова, Польща).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (8 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (183 покажчиків; з них 16 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 319 сторінок; з них 222 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1 СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ МУЗИКИ

1.1. Категорія «поліфонії» як об'єкт культурологічних, мистецтвознавчих та музикознавчих досліджень

В ХХ і особливо у ХХІ ст. низка філософських, мистецьких, культуротворчих категорій і понять, які впродовж попередніх століть стабільно утвердилися з певною значенневою сутністю, почали обростати новими смислами. В результаті їх гносеологічна і епістемологічна парадигма збагатилась символічними, асоціативними обертонами, що викликало зворотну реакцію: первісна дефініція, матеріал, до якого вона прикладається, зазнає відповідного розширення і трансгресії, переосмислюється відповідно до підтекстів і аналогій, породжених тлумаченням даного поняття у інтелектуальному просторі нового часу. Зауважена загальна закономірність має безпосередню проєкцію на сучасну інтерпретацію одного з основних видів музичної багатоголосої фактури – поліфонію.

Будучи теоретичним поняттям, що протягом сторіч передбачало певний тип організації музичної тканини і взаємодію голосів, поліфонія у сучасному інформаційно-категоріальному полі набуває численних нових смислових характеристик. Оскільки вони мають дотичність – більш чи менш опосередковану – до об'єкту дослідження, варто дати їх ескізний огляд.

Однією з найважливіших відмінностей сучасної доби у порівнянні з попередніми епохами є стисненість інформаційного простору, внаслідок чого багато процесів, які раніше розгортались з довшою тривалістю, сукцесивно, тепер відбуваються з колосальним ущільненням, симультанно. Тобто категорія поліфонічності зі специфічного принципу організації багатоголосої музичної тканини переноситься в інші сфери, не лише мистецького, але й екзистенційного порядку, окреслюючи цим терміном одночасне протікання різнорівневих процесів, що має глибинну структуру.

Починаючи з найбільш об'ємних узагальнюючих сфер, звернемося до філософії, в якій цей термін позначає взаємодію різних типів філософської думки. Спецкурс «Поліфонія сучасного філософського знання: діалог на зламі тисячоліть» навіть з'явився нещодавно в Південноукраїнському національному педагогічному університеті ім. К. Ушинського з наступним обґрунтуванням: «У сучасну переломну епоху, коли в суспільстві відбуваються докорінні зрушення у свідомості людей, пов'язані з переоцінкою цінностей та руйнуванням віджилих ідеалів та стереотипів, назріла потреба у філософському осмисленні процесів, що відбуваються, у систематизації та узагальненні знань, накопичених у різних культурах протягом минулого століття для виходу на якісно новий рівень філософської рефлексії» [110, с. 3]. Ключові поняття тут – знання, сформовані в різних цивілізаційно-екзистенційних *modus vivendi*, в зв'язку з чим їх узгодження і утворення на основі їх доцільної взаємодії дасть новий якісний результат. Тобто поліфонічність філософського знання трактується як шлях до утворення нової епістемологічної якості, до створення наступного вищого рівня усвідомлення філософії в її діалектично взаємодоповнюваних основних функціях – відображення змінності самоусвідомлення людини і її реляції з оточенням, а водночас збереження тяглості історичної традиції та історичної пам'яті як джерела ідентичності. В цьому сенсі метафора «поліфонії» видається вельми доречною, відображаючи головну спрямованість запропонованого навчального курсу.

Так само у полі поєднання концепцій різного типу розглядається і поняття культури, що дає можливість вибудувати багатовимірну – поліфонічну! – систему, в котрій враховуються різні підходи і ракурси висвітлення культурного досвіду і способів існування культури в суспільному середовищі на різних історичних етапах. У цій дефініції термін «поліфонії» інкорпорується у «відкриту синкретичну систему», тобто в одночасно-симультанне розгортання різних рівнів існування, сприйняття і репродукування культурних артефактів.

«Поняття культури розуміємо як відкриту синкретичну систему, як домінуючий синтез прогресивних почуттів і думок усього людства, яка синтезувала наступні типології поліфонії концепцій культури: описові надбання, як найвищі досягнення артефактів системи функціонування людини, людства, що створюються в ході культурного процесу; історичний тип, який ґрунтується на вивченні механізму передачі культурної спадщини; нормативна система моделювання вчинків людської поведінки; як психологічний тип людських відносин; структурний тип, як сукупність відносин між частинами; генетичне походження культури як свідчення первинності інформативного ресурсу у процесі семіотичної діяльності людства» [76]. Отже, в загальному культурологічному дискурсі поліфонічна структура виявилась доцільним інструментом пояснення неконфліктної, взаємодоповнюваної, хоча і різнорівневої системи суспільно-культурних функцій, як їх розтлумачено у цитованій статті.

Звісно, що на тлі такого розширеного і метафорично ємкого тлумачення категорії поліфонічності, вона неминуче повинна була апробуватись у дослідженнях мистецтвознавчого спрямування, надто ж пов'язаних з вербальними та візуальними засобами вираження. Тому видається цілком закономірним, що найбільш інтенсивно ідея «поліфонічності вербального/театрального/кінематографічного тексту» проникла у літературознавство та мовознавство. Впродовж останніх кількох десятиліть аналіз поліфонічних структур у модерній та постмодерній прозі, у мовно-лінгвістичних одиницях, через які забезпечується поліфонічна організація тексту, належить до важливих дослідницьких царин як в українській, так і у світовій гуманітарній науці. Але від самого початку формування літературного поняття поліфонії у термінологічній системі лінгвістики та літературознавства воно трактувалось як неоднозначне і складне. Причому поліфонічність розглядається на прикладі багатьох елементів вербального комунікату, і цей науковий дискурс видається поки що далеко невичерпанним і неповним, на чому наголошують дослідники.

Наведемо кілька фрагментів аналітичних студій поліфонічності у літературних текстах і зіставимо їх з традиційним музикознавчим тлумаченням особливостей поліфонії у композиторській творчості.

Варто почати з найбільш загальних спостережень над типологією застосування терміну «поліфонія» стосовно вербальних текстів та окремих мовних елементів, що лежать в їх основі: «Наразі існує значна кількість праць, присвячених вивченню поліфонії у текстах різних жанрів. Об'єктом дослідження в них виступають мовні засоби створення поліфонії в цілому, або ж акцент робиться на певних мовних одиницях і вимірах (лексичних, темпорально-граматичних, ритмічних, лінгво-прагматичних, наратологічних, семіотичних) та їхній ролі в поліфонічній організації тексту. Проте, незважаючи на численні розвідки в цій галузі, складна багатогранна природа явища поліфонії залишається недостатньо чітко визначеною, вербальні та невербальні засоби вираження поліфонії на різних рівнях організації тексту – лише частково окресленими» [56, с. 140].

В цій цитаті виокремлені ті самі одиниці вербального тексту, завдяки яким утворюється його поліфонічність, що і в аналізі музичних творів. Так само, розглядаючи фуґи, фуґато, пасакалії, канони та інші характерні поліфонічні форми, музикознавці зосереджуються на особливостях побудови поліфонічної теми, зокрема розділяючи її за типами *Attacca*, *Andamente* чи *Sogetto* з характерними інтервальним ходами та ритмічними зворотами, що відповідає лексичним та темпорально-граматичним ознакам поліфонічного вербального тексту; так само наратологічні і семіотичні характеристики в мовному та літературному дискурсі мають багато спільного зі структурно-комунікативними властивостями поліфонічного типу викладу в музиці, зокрема до них відноситься спільна вимога яскравого упізнаваного тематичного елемента, який зберігає свою упізнаваність незалежно від варіантних змін при його неодноразовому повторенні.

Проте в деяких значеннєвих характеристиках традиційне розуміння музичної поліфонії не співпадає з його інтерпретацією, перенесеною на

літературознавчий та лінгвостилістичний ґрунт. Метафора поліфонічності у літературознавстві та мовознавстві нерідко вживається як синонімічне чи принаймні наближене поняття до багатозначності та рівноваги окремих складових – елементів «багатоголосої партитури». Так, Н. Астрахан вважає, що без поліфонічності, тобто без багатозначності сенсу не лише цілого твору, але й його окремих частин, вербальний текст не може бути мистецьким артефактом. Дослідник зводить до спільного знаменника поняття поліфонії і гармонії, вважаючи, що така рівновага і гармонійне взаємопроникнення елементів є головною метою і «фактором впливу» літературного твору: «В літературному творі поліфонія мовлення та мислення стає атрибутивною ознакою: без неї літературний твір неможливий, а з іншого боку, це багатоголосся повинне привести до гармонії, до виникнення художньої цілісності як передумови гармонізації особистості та світу, естетичного утвердження інтерсуб'єктивно значущого смислу» [1, с. 177].

На багатозначність, а відтак і певну розмитість поняття поліфонічності у літературному тексті вказує С. Бирик у праці «Оповідність в українській художній прозі»: «Поліфонізм художнього слова має різні грані прояву, його можна засвідчити на різних рівнях лінгвостилістичного аналізу – текстового, функціонально семантичного, семантико-стилістичного, контекстуального тощо...» [8, с. 19]. В такому надто розширеному тлумаченні поліфонічність, чи, як частіше вказують літературознавці та мовознавці, поліфонізм втрачає свою інваріантну конститутивну визначеність і може трактуватись лише у ширшому переносному сенсі символічно-метафоричного паралелізму до будь-якого явища, що одночасно містить кілька смислових елементів.

Багатозначність трактування поняття поліфонії у лінгвістичному і літературознавчому дискурсі репрезентує низка праць, присвячених як художнім, так і медійним текстам, зокрема дослідження О. Соболя [123], О. Білецької [11], І. Безродних [4] та ін., котрі виносять термін «поліфонія», «поліфонічність» у саму назву своїх публікацій. В них поліфонічність трактується в розширеному сенсі «багатозначності», «поєднання контрастних

елементів у одночасності», «знаходження рівноваги для позірно несумірних складових», про що йшлося вище. Однак, можна виокремити і такі підходи літературознавців, які дозволяють простежити виразні аналогії з музичним прототипом і зазначити їх спільний для музики і літератури – особливо в глобалізованого мислення сучасності – процес симультанного сприйняття і конструювання художнього тексту у об’ємній багаторівневій фактурі.

Серед них зазначимо характеристику поліфонічного роману постмодерних авторів Олени Мамосюк, яка виділяє як сутнісні конститутивні ознаки поліфонічності тексту ті ж, що притаманні музичним поліфонічним формам: діалогічність (аналогія до принципу *dux – comes* у фузі), амбівалентність як дуальність і біполярність, а також реляційні зв’язки, що у поліфонічних музичних формах виражається у різноманітних типах контрапункту, зокрема горизонтально-рухомому та вертикально-рухомому контрапункту, та деякими іншими:

«Поліфонічний роман вбирає в себе всю багатоманітність мовних характеристик, що перебувають у діалогічних стосунках, не визнаючи жодної ієрархії. Він використовує діалогічний спосіб мислення із його логікою дистанціювання, принципом аналогії, реляційними зв’язками, контрастами, амбівалентністю. Саме ці характеристики і є основою „багатоголосся“ у (літературному – Л. Ц.) творі» [93, с. 105].

Ще одне цікаве і, на нашу думку, слушне порівняння, яке породжене передусім художньою практикою кінця ХХ – початку ХХІ ст., є тлумачення поліфонічності художнього тексту Наталією Кондратенко як вияву карнавалізації. Авторка стверджує: «Однією з форм вияву карнавалізації в художньому мовленні є поліфонія. Поліфонія маніфестує „багатоголосся“ художнього мовлення, що репрезентоване взаємодією суб’єктів художнього простору». І розглядаючи «багатоголосся» карнавалізованого літературного постмодерного тексту як систему зміни масок, які утім можуть виступати одночасно на умовній сцені фабулярного роману, робить висновок про те, що «усі мовленнєві маски можуть бути реалізовані в тексті одночасно завдяки

актуалізації мовних засобів карнавалізації. Отже, поліфонія як вияв мовної карнавалізації реалізована в художньому дискурсі некласичної парадигми через чотири типи мовленнєвих масок: імітатор, іронізатор, критик, творець. Для реалізації мовленнєвих масок використано відповідні мовні засоби, зокрема синтаксичного рівня» [60]. Якщо звернутись до поліфонічних циклів сучасних композиторів, які метафорично можна розглядати як аналогії до поліфонічних романів письменників, то в багатьох з них теж буде застосований принцип карнавалізації, як один з можливих шляхів і способів діалогу з минулими епохами. На нашу думку, певні риси карнавалізації особливо яскраво перевтілюються у прелюдях і фугах Мирослава Скорика.

Не менш інтенсивно, аніж у літературі, переосмислюється поняття поліфонічності у театрі та кіно. Особливо засади новітнього кінематографу успішно експлуатують прийоми симультанно-сукцесивного розгортання для створення відповідних смислових паралелей та ефектів співіснування контрастних площин, таких як «минуле – сучасне», «індивідуальне – суспільне, масове, колективне», «подієве – рефлексивне» та ін.

Іноді кінознавці пробують буквально використовувати музикознавчу термінологію у характеристиці розгортання подієвого ряду кінофільму, не лише художнього, а й документального, як це, наприклад, робить О. Драчова у аналізі документального фільму «Вероніка і саксофон»: «З погляду музичної форми у фільмі увиразнюються елементи експозиції (проведення теми в різних варіаціях) та розвивального розділу (ускладнення поліфонічної комбінації мотивів та їх переосмислення). Епізоди фільму, починаючись зі звичайного коментаря, розбиваються на різноманітні тематичні варіації, поліфонічна єдність яких наближує кінематографічну форму до структури музичного твору» [32, с. 144]. Щоправда, музикознавча термінологія у розважаннях кінознавиці вжита не цілком коректно, швидше, вона інтуїтивно підбирає відповідні характеристики до засад розвитку фільму, проте важливим є сам факт звернення до поліфонічного типу музичного мислення як прототипу режисерського вирішення документальної фабули.

Щодо інших інтерпретацій поліфонічності у кінематографі, то видається дуже цікавим поняття «поліфонічного наративу», яке вводиться не просто для окреслення якогось виняткового явища, а стверджується як норматив, та навіть більше – кліше документальної оповіді: «Власне прагматичний аспект використання поліфонічної нарації при створенні біографічного фільму-портрету, – композиційно-сюжетна схематичність. Глядач звикає до певних наративних схем, а творці фільмів так само звично їх відтворюють. Авторам стрічок, особливо в циклових документальних телепроектах технологічно зручно дотримуватись напрацьованої наративної схеми екранної оповіді. Такий взаємоприйнятний процес виробництва / споживання екранної продукції належить до клішованих форм комунікації. Для деяких документальних циклів використання поліфонії стало частиною формату, а їх постійні глядачі чекають і звично «читають» такий аудіовізуальний поліфонічний наратив. Це дає змогу легко налаштуватися на сприйняття стереоскопічної картини подій, на об'ємну презентацію історії героя біографічного чи історичного документального фільму» [23, с. 155].

І далі дослідниця А. Ганжа розвиває ідею про доцільність використання прийомів поліфонічної нарації для створення найбільш достовірної «ілюзії присутності» у документальних стрічках та актуалізації історичної пам'яті за допомогою цього прийому: «Принцип поліфонічної нарації часто використовують в екранних історіях про героїв з недавнього минулого через спогади тих, хто їх пам'ятає живими. Важливою властивістю поліфонічної нарації в біографічному фільмі-портреті є активізація сюжетотворчого мотиву пам'яті і створення оригінальної екранної події – спільного спогаду нараторів про життя героя» [23, с. 155]. Як видається, поліфонічна нарація такого типу розвиває діалог між різними «голосами» багатоголосої структури фільму у особливий спосіб, протилежний до карнавалізації: не через зміну масок, а через залучення голосів свідків, які підкріплюють основний наратив документальної кінооповіді.

Часто метафорою поліфонії користуються і дослідники творчості художників, скульпторів та навіть архітекторів, оскільки й самі представники образотворчого мистецтва люблять використовувати цю містку алегорію для своїх задумів. Звісно, одним з перших зумів відобразити поліфонічну фактуру на живописному полотні литовський композитор і художник Мікалоюс Чюрльоніс на початку ХХ ст. Але й в сучасному середовищі художників цей термін користується популярністю. Наприклад, «Поліфонією» назвав свою персональну виставку живопису у 2018 р. львівський художник і інсталлятор з гутного скла Денис Струк, в такий спосіб бажаючи передати несподівані «вібруючі» поєднання ліній і площин, миттєве емоційне враження і непорушність природних об'єктів. В наукових працях, присвячених аналізу сучасного живопису постійно зустрічаються визначення «поліфонічна і монохромна манера», «поліфонічність композиції», «поліфонічні площини композиції» тощо.

Присвоїли собі цей місткий музичний термін і дослідники архітектури, позначаючи ним зазвичай багатовекторність архітектурних стилів у певний часовий період. Саме так трактує його і В. Завада, аналізуючи традиційні сакральні українські споруди ХІХ – першої половини ХХ сторіччя та наголошуючи паралельне використання у зведенні цих споруд різних естетичних та стильових моделей, пов'язаних як з неовізантизмом, так і з еkleктизмом та модернізмом [33]. У статті розглядається феномен стильової поліфонії у традиційному сакральному будівництві України пов'язаний з складним переплетінням різних художньо-стильових течій цього періоду.

Активне проникнення «ідеї поліфонічності» у найрізноманітніші духовно-інтелектуальні сфери, що особливо поширилось у останні десятиріччя у глобалізованому просторі з його абсолютною доступністю будь-якого артефакту з кожної історичної доби та географічної території побутування, а внаслідок цього ущільнення інформаційного поля, спричинило зміну оптики і на саму музичну поліфонію *in genere*. Очевидно, найсильнішим тригером до цього стала сама композиторська творчість –

настільки незвичне, трансгресивне використання поліфонічних форм і окремих прийомів поліфонічної техніки не зустрічалось в жодну попередню епоху. Відтак воно викликало потребу переосмислити передусім образно-смыслову спрямованість поліфонічного стилю, його здатність відображати не лише релігійний зміст чи витончену раціональність інструментального діалогу, а й весь спектр сучасних уявлень про можливості поєднання самостійних голосів у єдину цілість. Відтак довелось капітально переглянути і теоретичне підґрунтя, що спиралось здебільшого на класичні зразки поліфонічної музики доби Ренесансу і бароко, і якому довелось значно розширити задані традиційною музикознавчою наукою рамки.

Оскільки вищенаведена теза, якщо би врахувати всі її можливі виміри і конкретні форми реалізації – творчої і наукової, могла би детальніше розглядатись у самостійному об'ємному дослідженні, тимчасом в межах ескізного розгляду зазначимо лише кілька основних ідей, висловлених в працях українських музикознавців протягом останнього десятиріччя. На нашу думку, вони точно відображають ті генеральні лінії дослідження поліфонічної сфери як способу композиторського мислення, як нового типу музичної комунікації, як одного з найважливіших інструментів звукового відображення духовних універсалій, які зазнали надто суттєвого переосмислення у сучасному інформаційному континуумі.

Відповідно до обраної теми дисертації виокремимо праці, присвячених поліфонічним пошукам в українській музичній культурі. В першу чергу слід згадати оригінальну і надзвичайно влучну і в аналітичних розвідках, і в теоретичних узагальненнях працю Ігоря Пясковського «Поліфонія в українській музиці» [115]. Хоча автор скромно визначає жанр цієї праці як навчальний посібник, однак, попри повну відповідність дидактичному науково-методичному жанру, в цій об'ємній монографії знаходимо і низку важливих відкриттів та узагальнень, спрямованих як на процеси розвитку поліфонічних жанрів та техніки у історії європейської музиці загалом, так і на їх специфічне втілення в українській професійній композиторській школі

різних історичних епох, наголошуючи тим самим сумірність і рівновартісність національної культури у світовому просторі. Звертаючись до засад поліфонічного мислення композиторів ХХ ст., І. Пясковський розподіляє їх на два взаємодоповнювані напрямки: «У сучасній поліфонії намітилися дві основні стильові тенденції: 1) спирання на конкретно-жанрові джерела (неоготика, неоренесанс, необароко, неокласицизм, неоромантизм, неомодальність, неофольклоризм); 2) структуралізм як зосередження уваги на позажанрових конструктивних моментах музичної мови» [115, с. 151].

Згідно з визначеною специфікацією певних поліфонічних ознак у сучасній музиці автор розглядає «неоготичні риси, якісно-інтонаційне оновлення стретно-імітаційних засобів, необарокові прояви в поліфонічних циклах, фугах та пасакаліях, явища музичного структуралізму в музиці сучасних українських композиторів» [115, с. 152]. Відтак постулюється органічний зв'язок української композиторської школи з провідними світовими відкриттями у сфері музичної виразовості і творча трансформація найважливіших відкриттів композиторської техніки.

Ще одне важливе спостереження у цілісній концепції української поліфонічної музики І. Пясковського торкається загальних принципів організації музичної тканини та водночас засад драматургічного розвитку у поліфонічних артефактах останнього сторіччя, що відображає один з фундаментальних канонів всіх видів сучасного мистецтва, художнього мислення *per se*. Це принцип нескінченної варіативності, в якій інваріант залишається начебто тотожним своїм наступним версіям, але в кожній з них отримує доповнення, які дозволяють йому водночас і залишатись тим самим, і набувати інших смислів. Цей принцип, який плідно використовується в літературі, живописі, кінематографі, а також в музиці, отримує теоретичну дефініцію, спрямовану на сучасну поліфонічну фактуру: «Особливого значення набуває система „тотожності і доповненості”, у якій тотожні за інтервальною будовою звукорядні компоненти не мають спільних тонів, тобто знаходяться у співвідношенні доповнення, утворюючи хроматично-

збагачену ладово-комплементарну систему. Поліфонічна фактура також часто базується на системному принципі „тотожності і доповненості”. Це може бути як тематично контрастна, так й імітаційна поліфонія» [115, с. 175].

Іншою працею, присвяченою сучасному поліфонічному мисленню з урахуванням національних особливостей є монографія Г. Завгородньої «Поліфонічні основи сучасної композиторської творчості» [34] та її докторська дисертація «Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу» [35]. Авторка трактує поліфонію в широкому контексті глобальних трансформацій духовно-інтелектуальної системи сучасності і пов'язаних з ними закономірних оновлень поліфонічної матерії в найширшому розумінні цього терміну. Одна з домінуючих ліній її концепції – наявність «мисленнєвої поліфонії» [35, с. 13], в чому вона виявляється суголосною філософським, культурологічним, літературним і кінематографічним тлумаченням поліфонічності. Цю мисленнєву поліфонію Г. Завгородня розуміє як «особливу форму проявлення творчої свідомості митця, котре спрямоване на сполучання самостійних одиниць цілого: елементів мови, структурних етапів композиції, шарів фактури тощо, кожен з яких відзначається своєю внутрішньою самостійною характеристикою, незалежною від іншої» [35, с. 16]. В глобалізованому просторі такий тип мислення переважає з об'єктивних причин, однією з найважливіших стало максимальне інформаційне ущільнення, а відтак потреби поєднання різноспрямованих, іноді позірно несумісних елементів у цілісну структуру. Враховуючи об'єктивні передумови, відображені в художньому мисленні, дослідниця наділяє поліфонію надважливою функцією формування особливостей просторово-часових відношень в сучасній музиці [35, с. 24].

Другою лінією авторської концепції Г. Завгородньої є визнання індивідуальних параметрів застосування об'єктивних закономірностей у різних вимірах творчості, внаслідок чого «у кожного автора виникає власна особиста стильова програма освоєння музичного простору в унікально-неповторному, індивідуально сприйнятому часовому аспекті» [35, с. 24].

Третій важливий постулат праці Г. Завгородньої проектується на аксіологічну сферу сучасної поліфонії і виражається у переконанні, що «поліфонічні основи сучасної композиторської творчості є певною конструктивною і художньо-змістовою константою; функції поліфонії представлені сьогодні в широкому ціннісно-смысловому значенні» [35, с. 25], а також в констатуванні історичної змінності процесу, оскільки дослідниця підкреслює, що «...еволюціонує норма їх (окремих голосів – Л. Ц.) поєднання за вертикаллю, яка призводить до різних стильових показників і в їхньому історичному аспекті в цілому (бароко, класицизм, романтизм тощо), і в творчості кожного композитора індивідуально» [35, с. 33].

Багато в чому з поглядами Г. Завгородньої перегукується вельми оригінальна праця С. Мірошніченко «Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики» [98]. Авторка взагалі пропонує розглядати поліфонію як окрему галузь знань, «предмет якої становлять форми прояву різних видів багатоголосся та закономірностей відношення між ними» [98, с. 3]. Вельми імпонуючим постає і компендіум дослідницьких сфер, відображених вже в самій анотації до монографії: «Монографія присвячена глобальним історико-теоретичним проблемам: визначенню менталітету українського народу та особливостей його творчості; виявленню можливостей існування української поліфонії та генезису її походження, розвитку поліфонічного мислення в творчості українських композиторів. Скрупульозно аналізуються глибинні термінологічні проблеми багатоголосся, контрапункту, поліфонії; перехрещування та неоднозначності їх термінів. Вводиться поняття «поліфонологія», що об'єднує та узагальнює ці терміни та їх явища, що є значним внеском у теорію українського музикознавства» [98, с. 1].

Хоча може видатись, що ця дефініція безмежна і пропонує охопити всі способи поєднання голосів, але подальша система аргументів і послідовність наукового викладу С. Мірошніченко увиразнюють ті стисло визначені напрямки дослідження, які обрала авторка: висловлюючись її ж терміном,

вона знайшла позицію свого жанрово-стильового відбору і принцип самообмеження. Найважливішими відкриттями її дослідження видається тлумачення стилів і жанрів поліфонічної музики як засадничих факторів «системної ієрархічності музичних менталітетів» [98, с. 88]. В цьому концепція С. Мірошниченко перегукується з висновками Г. Завгородньої, особливо з її твердженням про стильову еволюцію поліфонічних засад.

З недавніх досліджень варто виокремити дуже цікаву працю О. Фартушки «Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)», в якій він – подібно до вищезгаданих праць – проводить науково обґрунтовані паралелі між поліфонічними хоровими артефактами композиторів різних генерацій і національних шкіл, таким чином, продовжуючи істотну для дослідження національної культури лінію інтегративного розгляду національної композиторської школи в європейському контексті.

Але разом з тим автор доходить до глобальних філософсько-естетичних висновків, надаючи поліфонії у ХХ ст. статусу найбільш універсального методу художнього пізнання і відтворення дійсності. Він переконаний: «можемо зробити висновок про те, що поліфонія є універсальною категорією, котра пройшла шлях семантизації свого статусу від специфічної до специфікованої, власне, коли логіка суто музичної природи стала універсальною логікою мистецтва та культури ХХ століття. Водночас, зворотний зв'язок цього процесу на комплементарному рівні мав взаємний вплив. Віднайдені нові форми поліфонії та нові методи застосування її логічних принципів розширили межі поняття й збагатили музичне мистецтво новітніми зразками поліфонічних концепцій музичних творів. Одним із головних важелів впливу на цей процес є поліфонізація як свідомості митців, так і самосвідомості культури ХХ століття. Констатуємо, що музичне мистецтво ХХ століття є поліфонічним, а поліфонія є універсальним принципом, логіка якого розповсюджується на культуру та мистецтво, окремі прояви в різних жанрових групах» [137, с. 51].

Останнє речення з процитованого фрагменту цього музикознавчого дослідження повертає нас до початку даного підрозділу і вже з позиції музикознавця, в проекції на студії композиторської творчості дозволяє переконливо стверджувати, що «поліфонія у сучасному інформаційно-категоріальному полі набуває надто численних нових смислових характеристик». Причому ці характеристики в музичній творчості сучасності, зокрема у поліфонічних циклах українських композиторів, також своєрідним чином вбирають у себе імпульси багатоманітних, несподіваних, іноді химерних поліфонічних трансгресій з інших видів мистецтв: літератури, живопису, кінематографу, розкриваючи новий філософський сенс одного з традиційних канонів звукової організації.

Звернемось до деяких основоположних засад національного поліфонічного мислення, не вдаючись до детального огляду поліфонії в творчості українських композиторів, позаяк ця проблематика отримала висвітлення у музикознавчих дослідженнях, зокрема у вказаних вище працях І. Пясковського, Г. Завгородньої та С. Мірошніченко. Натомість стисло зазначимо кілька фундаментальних характеристик поліфонічного мислення, які можна трактувати як прояв «ментального коду» у музичній традиції нації.

Багатство форм побутування музики в житті українського народу, а водночас різниця в обрядах різних регіонів України зумовили різноманітність типів народного багатоголосся. Л. Яценко за структурно-стилістичними ознаками виділяє чотири типи українського народного багатоголосся: 1) найпростіші форми багатоголосся (гетерофонія та просте октавне двохголосся); 2) пісні поліфонічного складу; 3) пісні гомофонно-гармонічного складу; 4) пісні проміжного, або мішаного складу [167, с. 49].

Н. Супрун-Яремко, аналізуючи народнопісенні витoki української поліфонії розподіляє первісні типи українського народного багатоголосся:

1) стрічкове багатоголосся – звучання наспіву з його октавним дублюванням (а у процесі свого розвитку паралельні дублювання застосовувалися і в інші інтервали);

2) бурдонне багатоголосся – головний наспів виконується на тлі витриманого звуку у одному з голосів;

3) унісонно-гетерофонічне багатоголосся – гуртове одноголосне звучання наспіву з епізодичним, імпровізаційним відхиленням від унісону;

4) гетерофонічне багатоголосся – гуртовий народний спів, який має вигляд самостійних, хоча й не складних підголосків;

5) антифонний спів – почергове виконання наспіву, або його варіанту двома групами гурту, або солістом і гуртом [127, с. 349-351].

У класифікації різновидів українського народнопісенного багатоголосся І. Пясковського бурдонна діафонія розділена у відповідності до специфіки ритму. Автор виділяє такі типи:

1) протягнений бурдон (із комплементарно-ритмічним співвідношенням голосів) у вокально-інструментальній традиції;

2) репетиційний бурдон (з еквіритмічним співвідношенням вокальних голосів);

3) спонтанну поліфонію (незалежний спів двох гуртів чи виконавців з канонічно-варіаційним або контрастним співвідношенням голосів);

4) спонтанну гетерофонію (з еквіритмічним або комплементарно-ритмічним співвідношенням голосів);

5) варіантну підголосковість (із провідним нижнім, рідше середнім, дублюючим середнім і верхнім, супровідним верхнім голосами);

6) кантове багатоголосся (з провідним верхнім або середнім, дублюючим середнім або верхнім, супровідним нижнім голосами) [115, с. 4].

На думку О. Шевчук, найбільш вичерпною за змістом є класифікація українського народного багатоголосся, представлене О. Мурзиною [106]: монодія, гетерофонія, бурдонна діафонія, поліфонічне функціональне двоголосся та трьохголосся, гомофонно-гармонічна фактура [151, с. 53].

Деякі відмінності у класифікації означених науковців зумовлені надзвичайною різноманітністю форм українського народного багатоголосся, які значно різняться між собою за структурою та характером виконання.

Еволюція гетерофонії в народній пісенній творчості зумовила появу більш розвинутих типів народного багатоголосся. Л. Яценко виділяє з них два основних: поліфонічний та гомофонно-гармонічний [167, с. 49], Н. Супрун-Яремко конкретизує такі типи: підголосково-поліфонічний, гомофонно-гармонічний та мішаний [127, с. 352], І. Пясковський також виділяє два найпоширеніших в українських народних піснях типах фактури – варіантно-підголосковий (характеризується провідним переважно нижнім голосом, зрідка середнім, дублююча функція відбувається або в середньому голосі відповідно до нижнього, або навпаки – в нижньому відповідно до середнього, супровідна функція – у верхньому голосі) та кантовий (ніби віддзеркалює функції варіантно-підголоскової фактури: провідний голос – верхній або середній, який дублюється у терцію сусіднім голосом, супровідна функція – в нижньому, басовому голосі) [115, с. 6].

О. Шевчук серед пізніших типів українського народного багатоголосся виділяє гомофонно-гармонічний та підголосково-поліфонічний, хоча і зауважує, що думка щодо означених типів народного багатоголосся в Україні є неоднозначною. На її думку, в XVII-XVIII ст. тут поширився гомофонно-гармонічний спів, а лише у XIX –XX ст. сформувався підголосковий, хоча деякі науковці стверджують, що витoki останнього спостерігалися раніше, у XVIII ст. Що означає, на думку О. Шевчук, що з того часу вони підлягали одночасному розвитку, завдяки чому в XX ст. сформувалися пісенні наспіви з ознаками обох типів українського народного багатоголосся [151, с. 60].

С. Мірошніченко зауважує, що українське співоче багатоголосся XVII-XVIII віків – унікальне явище в світовій поліфонії, бо воно є самостійним поліфонічним мистецтвом, яке не вписується ні у строгий, ні у вільний західноєвропейські поліфонічні стилі. Навіть професійне багатоголосся в церковній і світській музиці мало інші основні форми: різновиди церковного знаменного багатоголосся, партесні співи, партесні концерти та канти XVII-XVIII віків, які були тісно пов'язані з народними піснями [98, с. 121].

Не можна не згадати багатоголосний склад української народної інструментальної музики, яка яскраво виявила себе в так званому інструментальному ансамблі «троїсті музики», яке сформувалося наприкінці XVI ст. До складу ансамблю входило від двох до п'яти і більше музик (назва «троїсті» скоріше говорить про багато музикантів, а не саме про трьох виконавців). Ці різноскладові інструментальні народні ансамблі формувалися з таких народних інструментів, як ліра, дримба, трембіта, флуерка (гуцульська волинка), флюяра (схоже на коротку флейту), сопілка, скрипка, басоля, цимбали, гармоніка, барабани та ін. Часто інструментальне виконання поєднувалося зі співом. Зазвичай скрипка відігравала роль головного інструменту в ансамблі і виконувала партію верхнього голосу (могла замінюватися сопілкою), другу партію могла виконувати друга скрипка або інший інструмент з супровідною роллю, завдання третьої партії – забезпечувати метро-ритмічну підтримку ансамблю і функцію гармонічного баса, це міг бути контрабас, барабан, бубон, або басоля.

Н. Супрун-Яремко зазначає, що формування розвинених видів багатоголосся в народній музичній творчості хронологічно збігається з розвитком багатоголосного співу в церковній українській музиці, який прийшов на зміну стародавньому одноголосному, «партесному». Поява партесного співу була зумовлена великим культурно-освітнім, релігійним і мистецьким рухом в Україні наприкінці XVI – поч. XVII ст., що призвело до утворення двох основних хорових жанрів – партесного концерту і напівдуховної пісні-канту, яка виконувала роль посередника між партесним концертом і народною піснею усної традиції [127, с. 353].

Поданий огляд витоків національного поліфонічного мистецтва у фольклорній традиції необхідний, оскільки він значною мірою обумовлює і низку особливостей поліфонічного мислення представників другої половини XX ст., творчість яких розглядатиметься у дисертації.

1.2. Образна парадигма інтерпретації і рецепції української поліфонічної музики кін. ХХ – початку ХХІ ст.

Образна парадигма інтерпретації і рецепції української поліфонічної музики кінця ХХ – початку ХХІ ст. спирається на загальні принципи інтерпретації будь-якого музичного твору, проте має особливу специфіку, яка, насамперед, виявляється в особливостях форми, і композиційної будови.

Інтерпретація поліфонічних творів, зокрема поліфонічних циклів є складним питанням у сучасному музично-виконавському мистецтві. Однією із складнощів, які постають в процесі їхньої інтерпретації є відсутність (як правило) певної програми, заданої композитором. Зазвичай основним дороговказом в образно-семантичному розумінні твору стають особливості жанру (прелюдія, fuga, канон тощо), які вміщують в собі інформацію про принципи формотворення. Цього, зазвичай, недостатньо для здійснення образно-художньої інтерпретації, так як перераховані поліфонічні жанри є узагальненими назвами низки типових композиційних структур, які значно різняться між собою за багатьма показниками (до прикладу, fuga може мати багато різновидів – одноладова, подвійна, двохчастинна, трьохчастинна, подвійна з одночасним експонуванням тем або з роздільним, може бути написана в ту чи іншу епоху тощо). Крім того, складнощі в інтерпретації поліфонічної музики пов'язані з внутрішніми структурними особливостями виконання цього жанру – особливостями піаністичного туше (це стосується і поліфонічної фактури загалом і особливостями авторського бачення, до прикладу, поліфонічний цикл «34 прелюдії і fugи» Валентина Бібіка – своєрідна енциклопедія композиторського пошуку нових можливостей фортепіанної виразовості і різноманітних нових фактурних прийомів), специфікою фразування елементів поліфонічної фактури, з використанням можливостей оновлення характеру звучання навіть, на перший погляд, в однорідній поліфонічній фактурі тощо.

Т. Урсова зауважує, що поліфонічні цикли – надзвичайно складний та інтелектуальний музичний жанр, який вимагає аналітичного підходу і від

виконавців, і від музикознавців. Це зумовлено тим, що в поліфонічній музиці інтелектуальний конструктивізм форми часто конкурує з емоційним аспектом музики. Сама форма фуґи стримує спонтанність та свободу музичного вираження. Поліфонічні твори різняться мірою співвідношення раціонального і емоційного в них. Отже, для створення добре збалансованої інтерпретації потрібен ретельний музичний аналіз [183, с. 62-63].

В проблематиці рецепції та інтерпретації поліфонічного образу дисертантка спирається на роботи С. Шипа [152] та В. Москаленка [104].

Об'єктом інтерпретаційної діяльності є музичний твір, створений та зафіксований композитором у певній знаковій формі і покликаний викликати музично-естетичну реакцію реципієнта. Метою інтерпретації є декодування певних смислів, закладених автором у музичному тексті, у розкритті його виразових можливостей, а також в певному суб'єктивному перетворенні у процесі сприйняття чи виконання музичного твору.

Базова складова інтерпретації, з якої починається інтерпретаційний процес – це аналіз, мета якого – дослідити сталий результат композиторської творчості, зафіксований у нотному записі. Сюди відносимо звуковий, інтонаційно-мовний, фактурний та композиційний рівні побудови музичного твору (за С. Шипом). Спираючись на формотворчі ресурси, інтерпретатор рухається до досягнення смислової сфери, де враховуються особливості жанру і стилю, до якого відноситься твір, розуміння, якими музичними засобами відображалися різні життєві ситуації в ту чи іншу епоху, врахування стандарту виконання творів тієї чи іншої категорії, який встановився у суспільстві та багато інших факторів, які будемо розглядати послідовно.

Музична форма – це реальний або уявний звуковий предмет (чи процес), що сприймається чуттєво, є організованим за певними законами і принципами і має художньо-образне значення. Матеріальною субстанцією музичної форми є звук [152, с. 39]. Музична форма викристалізувалася в процесі історичного розвитку і увібрала в себе різноманітні традиційні елементи як у першопочатковому вигляді так і у вигляді різноманітних

алюзій. Вона є «вмістилищем» достатньої кількості зрозумілих для адекватного дешифрування елементів, що є необхідною умовою сприйняття і розуміння слухачем музичного твору і навіть у випадку трансформації традиційних елементів у зовсім нову якість, у будь якому випадку залишаються ті складові, які є найбільш стабільними і утворюють основу конструкції музичної форми. Завдяки опорі на ці елементи можливо в загальних рисах зрозуміти музичний твір (яким би новаторським він не був), опираючись на типові форми та засоби структурування музичної матерії.

Д. Щириця зауважує, що пошук стабільних характеристик здійснюється в проявах симетрії в музичних творах різних епох, стилів, художніх напрямків, а також технічних підходів до конструювання музичної форми. Таким чином, аналізуючи музичний твір, можна виділити в ній стабільні елементи та зв'язки не лише в межах одиничного, конкретного твору, як сукупність характеристик, які забезпечують його цілісність та адекватне розуміння, але і в контексті історичних процесів, відносно традиції, у межах творчості одного композитора як результат одного «творчого методу», стилю та художнього мислення [160, с. 90].

У аналізі творчості окремого композитора, або творчості композиторів певної епохи, продовжує автор, у якості етапу розвитку музичної культури, який відображає стан свідомості, характеристики, тенденції певного суспільства чи групи в той чи інший момент, то музичний твір мусить зберігати у собі сліди попередніх етапів, які залишаються у тому чи іншому вигляді як на загально-естетичному та загальнокультурному рівні, так і на рівні форми, що дає можливість зрозуміти музичний твір та ідентифікувати його у відповідності до культурної приналежності [160, с. 91].

Аналіз музичної форми варто розпочинати з вивчення особливостей звукової матерії, де головне місце відведено інтонації. Саме вона через перетворення об'єктивної реальності (мовні інтонації, різноманітні звуки природи, почуття тощо) формує художнє відображення дійсності. Музична інтонація характеризується за особливостями звуковисотної лінії, за

складністю часової організації (темп, ритм, метр), за музичним синтаксисом (елементи інтонації, їх членування і поєднання), за типом мелодики (інструментального, вокального чи декламаційного типу), сюди можна віднести особливості артикуляції, динаміки та агогіки. Саме музична інтонація закладає основну «інтригу» у формуванні музичного образу і стимулює творче мислення в процесі інтерпретації.

Вироблення засад інтерпретаційної діяльності з перших кроків навчання музиці і протягом усього життя має базуватися на збиранні музично-слухового тезаурусу, що формує певні музично-інтонаційні моделі, які набувають значення еталонів музичного інтонування. Просуваючись далі у царині інтерпретаційного процесу, потрібно рухатися від поля музичної виразності у сферу логіки музичного висловлювання.

Однією з основних факторів організації музичної форми є музична фактура – звукова тканина, яка складається з мелодичних ліній і співзвуч, які об'єднані між собою єдиними інтонаційними закономірностями і принципами організації музичного мовлення. Художня функція фактури полягає у поєднанні окремих інтонаційних форм, яке сприяє підсиленню виразності кожного [152, с. 166-167]. Музична фактура поділяється за типами – мелодичний, гармонічний і змішаний (мелодико-гармонічний).

Поліфонічна музика ґрунтується на мелодичному типі фактури і утворюється за рахунок поєднання двох чи більше голосів в одночасному звучанні, які можуть бути подібного чи контрастного типу, але в залежності від відносин між голосами виділяють монодійний, гетерофонний, підголосковий, контрастний та імітаційний вид поліфонії. Також в окремий вид можна виділити так звану «приховану» поліфонію, фактурні особливості якої дають можливість визначити її як «одноголосно-поліфонічний» (за С. Шипом). В музиці другої пол. ХХ ст. з'явилися такі типи поліфонічної фактури, як поліфонія акордових пластів та сонористична поліфонія.

Аналіз фактурної організації музичного твору відіграє важливу роль в процесі інтерпретації музичного образу, сам тип фактури, переміни або

комбінування її складових, дає багато «ключів» для декодування музичного змісту, закладеного композитором у творі.

Одним із важливих виражальних чинників у музичній фактурі є ритм, який має найширші виражальні можливості саме в поліфонічній музиці. Між поліфонічними голосами можуть утворюватися найрізноманітніші ритмічні комбінації: голоси можуть поєднуватися за ритмічною подібністю і за ритмічним контрастом, утворюючи поліритмічні та поліметричні поєднання, акцентно-ритмічні контрасти, мензуральні та полімензуральні поділи тактів (особливо яскраво прослідковується у поліфонічному циклі «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка, найяскравіший приклад – fuga № 17).

Аналіз музичної форми, аналіз «мовних» структур (інтонаційних, ритмічних, гармонічних), які найбільш зрозумілі для дешифрування художнього змісту твору – це базовий рівень інтерпретації музичного твору (в тому числі й поліфонічного), який, проте, не дає вичерпної інформації про художню образність твору. Будь-яка форма художнього твору надає йому певної окресленості, визначеності і є одним із важливих чинників формування його художнього образу.

Структура і композиційні особливості фуги викристалізувалися ще в епоху бароко і не втратили своєї актуальності до цих пір. Якою б новаторською не була музична мова сучасної фуги, декодування художньо-образного змісту потрібно розпочати із аналізу загальних структурних елементів – будови і виразних інтонаційних елементів теми, протискладення (або протискладень), як тема і протискладення взаємодіють між собою (контрастують, чи комплементарно доповнюють один одного), аналіз інтермедій та епізодів (побудовані на матеріалі теми і протискладень, чи містять новий музичний матеріал), побудова експозиційної частини і загалом – усієї фуги тощо.

Аналізуючи фуги сучасних українських композиторів, можна дійти висновку, що попри сучасність, складність і оригінальність музичної мови, попри те, що тональні зв'язки в сучасній музиці досить ослаблені, а

структурні елементи фуги і їх поєднання зазнають значного оновлення – структура фуги вимагала дотримання необхідних засад. Проте, незважаючи на відносну стабільність форми фуги у поліфонічних циклах другої половини ХХ - початку ХХІ ст. історично прийняті підходи до виконання ДТК Й. С. Баха не можуть застосовуватися у виконанні сучасних фуг, навіть коли композитор застосовує стилістику чи алюзії на епоху бароко. Поліфонічні цикли українських композиторів другої половини ХХ ст. своїми інноваційними прийомами часто порушують історично прийняті канони фуги, що вимагає нового підходу до аналізу і виконання цих творів.

Тематичний матеріал фуг помітно видозмінився в музиці др. пол. ХХ ст., на що значно вплинуло загальне поширення дисонансу. Змінилися взаємозв'язки між інтервалами консонансу і дисонансу, що видозмінило енергетичний «обмін» між звуками теми, що сучасні композитори компенсують різними засобами – максимальне розширення або звуження діапазону теми, збільшення теми в довжину (В. Бібик фуга № 33), використання різних систем ладів, нестабільність метру і ритму (у циклі В. Бібіка «34 прелюдії і фуги» розміри фуг майже не дублюються, цикл представляє цілий калейдоскоп найрізноманітніших метрів), використання елементів гармонічної або гомофонно-гармонічної фактури у фугах (до прикладу, О. Яковчук, фуга «in C», 50-55 т.т. – елементи гармонічної фактури на матеріалі прелюдії), в багатьох фугах в експозиції зустрічаються прийоми, характерні для розробкових частин (до прикладу, О. Яковчук, фуга «in Gis», в експозиції з 10 т. відбуваєть ся стретне проведення теми у верхньому голосі з видозміненою темою у нижньому. В. Бібик, фуга № 20, в експозиції з 5 т. відбуваєть ся стретне проведення тем в альтовому і теноровому голосах у ракохідному викладенні). Прийом проникнення способів розвитку тематичного матеріалу з розробкової частини в експозицію – це специфічний спосіб утворення внутрішньої напруги в розвитку тематичного матеріалу. Також у фугах композиторів др. пол. ХХ ст. зустрічаються зміни кількості

голосів (О. Яковчук, fuga «in Es» та «in Gis»), голоси часто мають інструментальний, а не вокальний характер тощо.

Хоча fuga є ядром мініциклу «прелюдія-fuga», не менш значимою є у ньому прелюдія. У поліфонічних циклах др. пол. ХХ ст. вона перестає бути просто вступом до fugи, а об'єднана з нею різноманітними арками, часто входить у fuga як епізод, або тема прелюдії може бути введена у якості додаткового голосу у fuga (О. Яковчук, тема прелюдії «in Es» вводиться у fuga). Композитори др. пол. ХХ ст. оригінально підходять до прелюдії у поліфонічному циклі. Прелюдії О. Яковчука майже усі написані у самій найрізноманітнішій поліфонічній техніці і мають виразні риси необароко. Деякі прелюдії мають жанрові назви, що означає, що важливо в інтерпретуванні цих творів враховувати і підкреслювати ознаки заявленого жанру. Прелюдії М. Скорика мають усі ознаки стилістичних п'єс, коли за відносно короткий проміжок часу зіставляються різноманітні стилістичні моделі музики різних історичних періодів. Розуміння цієї «поліфонії стилів» є важливим в процесі інтерпретування його поліфонічних творів. Прелюдії циклу В. Бібіка «34 прелюдії і fugи» у більшості своїй значно менші за об'ємами, чим традиційні, часто виконує функцію короткого епіграфу, чи преамбули до fugи, але інтонації прелюдій прослідковуються у fugах.

Наступним наближенням виконавця-інтерпретатора до осмислення та втілення образно-художнього змісту поліфонічного твору є аналіз його жанрово-стильових особливостей.

Під поняттям музичного стилю розуміється певний внутрішній зв'язок між компонентами художнього цілого певної художньої системи, коли стиль передбачає наявність певних елементів і відсутність інших, тобто об'єднує твори мистецтва за схожістю згідно певних параметрів. Стиль може бути пов'язаний із системою мислення певної епохи, коли, незважаючи на індивідуальні особливості творчості кожного окремого композитора, прослідковується загальна тенденція використання в музиці певних характерних рис (стиль бароко, класицизму тощо). Розрізняємо також

національний, індивідуальний, композиторський, виконавський стилі, що відображають відповідний модус художнього відтворення універсалій. Поняття стилю в музиці має багато спільного з його визначеннями у інших мистецьких та позамистецьких галузях і відображає світовідчуття і мислення особистості. А от поняття «музичний жанр» володіє усіма конструктивними та художньо-виражальними особливостями, притаманними лише музиці.

Жанр дуже тісно пов'язаний з художнім образом. С. Шип у своїй праці «Музична форма від звуку до стилю» зазначає, що жанри виникають природно у процесі самої музичної практики й існують у вигляді усталених форм творчої діяльності людей, а також у вигляді суспільних уявлень чи понять про єдність музичних явищ [152, с. 339]. Науковець звертає увагу на те, що історичні процеси становлення, відмирання та переосмислення жанрів бувають досить заплутаними, тому орієнтуватися в них ми можемо, вирізняючи певні типові ознаки самих творів, враховуючи умови їхнього побутування тощо. Одним із самих порівняно простих способів пізнання суті жанрових явищ є інтерпретація їхніх назв, хоча й тут виникають певні складнощі, адже багато жанрових найменувань збігається з назвами типів композиційної будови форми (соната, варіації, fuga тощо) [152, с. 340].

Тобто, за кожним жанром закріплюється конкретний тип образності і уявлення про місце і значення того чи іншого жанру в музичному житті суспільства. Кожний жанр володіє певним набором «значень», які притаманні саме йому і зберігаються за ним у процесі його історичного розвитку. У суспільній свідомості вже існує сформоване розуміння певних властивостей, елементів музичної форми, які набули стійкої образно-змістової типовості, яка, в свою чергу, зумовлює виникнення певних конкретних смислових асоціацій з музичним змістом.

Українській музичній творчості останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. притаманна різноманітність стильових процесів. М. Ілечко звертає увагу на те, що оновлення жанрової системи відбувається як шляхом привнесення оригінальних стилістично-формотворчих концепцій в уже складені і

апробовані структури, так і шляхом формування нових жанрових моделей, на основі композиційних систем різних епох і жанрів, стилів і традицій. Активність жанрово-стильової взаємодії настільки висока, що простежується навіть на рівні впливів назв творів на жанрово-структурні закономірності, оскільки вони часто набувають значення першорядного семантичного чинника, згідно із значенням якого застосовуються прийоми формотворення і драматургічні ефекти [45, с. 63]. Тобто, в процесі інтерпретації сучасних поліфонічних циклів українських композиторів важливим є опора на жанрово-стильові властивості музичної форми, які виразно виявляються у даному жанрі, незважаючи на міру новизни та складності музичної мови. Жанрова основа музичної образності не тільки була притаманна раннім зразкам фортепіанного поліфонічного циклу, а й зберігається в поліфонічних творах сучасних композиторів, що дозволяє зробити висновок про те, що жанр відіграє одну з ключових ролей в створенні і інтерпретації художніх образів в прелюдіях і фугах українських композиторів.

У підході до інтерпретації поліфонічних циклів українських композиторів другої половини ХХ ст. слід врахувати політичний і культурний контекст. Радянський період відчутно вплинув на усю українську музику і культуру загалом. Розуміння того, в яких умовах був створений цикл може багато чого прояснити в інтерпретації його образів. Саме замовчування творчості яскравих українських композиторів радянською владою вплинуло на те, що активно досліджувати інтерпретаторські особливості їхній поліфонічних циклів почали тільки в останнє десятиліття.

Одним із дискусивних, але важливих питань в інтерпретації є феномен варіативності сприйняття та трактування музичного твору. Множинність значення – це властивість музичних творів і є результатом взаємодії усіх їхніх об'єктивних складових з індивідуальними властивостями реципієнта, з його художнім досвідом, художнім смаком, рівнем музичних знань та індивідуальними психічними властивостями. І хоча варіативність освоєння музичного змісту може бути досить широкою, вона не може бути довільною,

так як в самому тексті музичного твору завжди присутні певні маркери, стійкі елементи, в яких закладені об'єктивні орієнтири, «дороговкази», які спрямовують процес інтерпретації. Тобто, діапазон варіативності інтерпретації має певні обмеження і спирається на науковий метод пізнання, а не на свободу довільного психічного сприйняття. Відчуття і розуміння стійких «еталонних» елементів вибудовуються у процесі набуття слухацького і виконавського досвіду, адже інтерпретація – це не спонтанний процес, вона зумовлюється особливостями музичної форми, у якій закладений певний об'єктивний зміст, що має спрямовувати і організовувати в потрібному річищі конкретне суб'єктивне враження від сприйняття музики.

Отже, художній образ виникає в уяві композитора і фіксується ним у вигляді нотного тексту. Виконавець відтворює цей образ, спираючись як на загальноприйняті критерії побутування даного жанру, стилю, форми так і на власний музичний і життєвий досвід, «переломлюючи» його розуміння через призму своєї свідомості. Будь який музичний твір потребує інтерпретатора. Варіативність можливих інтерпретацій є досить широкою, але не довільною. Музична мова завжди містить в собі ті чи інші стійкі типові елементи. Навіть в процесі історичного розвитку і становлення в художній практиці у новій якості, вона (музична мова) набуває низки власних виразових можливостей. Тобто, нове, індивідуально-неповторне втілюється через типове, в результаті відбору композитором тих чи інших елементів музичної мови.

Музичне мистецтво за своєю природою є семантичним. Музична семантика вміщує в себе і елементи музичної мови з цілою системою їхньої взаємодії, а формування художнього образу відбувається на ґрунті семантичних уявлень про кожний елемент музичної тканини, які утворюють унікальні зв'язки між собою – від окремих інтонацій, музично-риторичних фігур з їхнім семантичним значенням до композиційних особливостей кожного конкретного твору.

В українській музиці останньої третини ХХ століття поліфонічний цикл зазнав справжнього ренесансу, оновлення та збагачення його художньо-

образного змісту, способів утворення теми, використання нових фактурно-звукових ефектів, зберігаючи при цьому композиційну структуру і семантичне значення, яке викристалізувалося в епоху бароко. Зміст сучасних поліфонічних циклів українських композиторів з одного боку містить типізовані структурні елементи в композиції мініциклу «прелюдія-фуга», з іншого – усі ці елементи зазнають значної трансформації і розвитку. Синтезуються нові образи згідно нових історичних умов («урбаністичність» деяких образів в першому зошиті циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука, круговерть сучасного життя часто виражається через сферу руху по типу *perpetuum mobile*), або у зв'язку з індивідуальними пошуками світосприйняття, самозаглиблення, самовслуховування (цикл «34 прелюдії і фуги В. Бібіка – значна частина образів споглядально-медитативного характеру), полістилістика, алюзія, використання сюжетної або монтажної драматургії (особливо проглядається у поліфонічному циклі М. Скорика), стилізація (до прикладу, фуга № 8 із циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка написана у формі ричеркару – жанру багатоголосної інструментальної музики західної Європи XVI-XVII ст., тема стилізована до манери поліфонії строгого стилю), цитування (прелюдія з мініциклу № 11 і фуга з мініциклу № 33 В. Бібіка), прослідковується великий інтерес до фольклору, хоча спостерігається нове розуміння національного (до прикладу, у поліфонічному циклі О. Яковчук використовує модальну техніку, за допомогою якої синтезує певний лад твору, часто використовуючи елементи ладів народної музики). Тобто, відбувається процес синтезу нових образів, яким притаманна семантична варіативність і смислова багатозначність. Крім того, сам спосіб поєднання п'єс у мініциклі «прелюдія і фуга» та взаємодія цих мініциклів у цілому циклі створює нові художні смисли (у В. Бібіка увесь цикл поділений на три зошити, які мають назви і спрямовують розуміння образної спрямованості п'єс у розділах і розвиток драматургії усього циклу, у циклі О. Яковчука, який поділений на два зошити, виразно прослідковується драматургічний розвиток усього циклу). В сучасних

поліфонічних циклах українських композиторів часто демонструється «зв'язок часів» (до прикладу, прелюдія №9 у циклі «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка – прямий зв'язок між епохою Бароко і сучасністю).

Інтерпретування і рецепція сучасних поліфонічних творів має спиратися, з одного боку, на детальний семантичний аналіз музичної мови та типових структур, таких як форма, жанр та притаманні йому стилістичні особливості, а з іншого – на науковий метод пізнання для виявлення актуального культурного контексту епохи, особливостей сучасної музичної мови, індивідуального стилю композитора, аналізу інтерпретацій сучасників композитора, хто мав можливість отримувати його особисті роз'яснення і рекомендації (Тетяна Веркіна працювала над сонатами В. Бібіка, отримуючи його особисті консультації і результати цієї роботи описані нею в статтях, дружина О. Яковчука створила запис його 12 прелюдій і фуг, працюючи над ними разом з ним, тому її інтерпретація може вважатися еталонною для усіх наступних).

Висновки до розділу 1

Поліфонія у сучасному інформаційно-категоріальному полі набуває численних нових смислових характеристик. У дослідженні розглянуто поняття поліфонії у філософії, культурології, мистецтвознавстві (літературознавстві, мовознавстві, театрі, кіно, архітектурі).

У розділі ескізно розглянуто основні праці, присвячені питанням сучасної української поліфонічної музики, серед яких: «Поліфонія в українській музиці» І. Псковського, чий відкриття і узагальнення щодо поліфонії зосереджуються як на історії європейської музики загалом, так і на специфічному втіленні в українській професійній композиторській школі різних історичних епох; «Поліфонічні основи сучасної композиторської творчості» Г. Загородньої та її докторська дисертація «Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу», у яких авторка трактує поліфонію в контексті глобальних

трансформацій духовно-інтелектуальної системи сучасності і пов'язаних з ними оновлень поліфонічної матерії; «Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики» С. Мірошниченко, яка розглядає глобальні історико-теоретичні проблеми української поліфонії та генезису її походження, розвитку поліфонічного мислення в творчості українських композиторів; дисертація «Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)» О. Фартушки, в якій він проводить паралелі між поліфонічними хоровими артефактами композиторів різних генерацій і національних шкіл.

Розвиток української поліфонічної музики розпочався саме в процесі народного гуртового співу і знайшов своє продовження як у самостійному річищі, так і у процесі взаємовпливу з церковним та світським музичним мистецтвом у жанрі партесного концерту і напівдуховної пісні-канту.

В українській музиці останньої третини ХХ століття поліфонічний цикл зазнав справжнього ренесансу, оновлення та збагачення його художньо-образного змісту, способів утворення теми, використання нових фактурно-звукових ефектів, зберігаючи композиційну структуру і семантичне значення, яке викристалізувалося в епоху бароко. Зміст сучасних поліфонічних циклів українських композиторів, з одного боку, містить типізовані структурні елементи в композиції мініциклу «прелюдія-фуга», з іншого – усі ці елементи зазнають значної трансформації і розвитку. Синтезуються нові образи згідно нових історичних умов.

Інтерпретування і рецепція сучасних поліфонічних творів має

спиратися, з одного боку, на детальний аналіз музичної мови та типових структур, таких як форма, жанр та їх стилістичні особливості, а з іншого – на пізнання актуального культурного контексту епохи, особливостей сучасної музичної мови, індивідуального стилю композитора та аналізу інтерпретацій.

РОЗДІЛ 2

РОЛЬ ПОЛІФОНІЇ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ВАЛЕНТИНА БІБІКА

2.1. Засади художнього світогляду В. Бібіка у проекції на жанрово-стильові пріоритети композитора

Валентин Савич Бібік (1940–2003) – український композитор, народився та навчався в Харкові, пізніше викладав композицію та інструментування в Харківському інституті мистецтв. З 1994 по 1998 рр. жив у Санкт-Петербурзі, а в 1998 р. переїхав до Ізраїлю, де працював на посаді професора композиції в Академії музики Тель-Авівського університету.

Творча спадщина В. Бібіка характеризується надзвичайним жанровим різноманіттям, охоплено практично всі основні жанри академічної музики – фортепіанні поліфонічні та вокальні цикли, симфонії, концерти для різноманітних інструментів з оркестром, сонати, варіації, квартети, тріо, опера «Біг» і незавершений балет «Гутаперчевий хлопчик». Композитор практично не працював в ужиткових жанрах, особливо в тих, які обслуговували радянську ідеологію¹. У творчості він звертався до жанрових надбань минулих століть, які адаптував під свій самобутній музичний стиль, розвиток і становлення якого відбувався саме у сфері музичної мови.

Музика В. Бібіка значно випередила свій час, тож вона є водночас сучасною і досить складною й для інтерпретації, і для виконання, що потребує вивчення художнього світогляду композитора задля розуміння індивідуальної художньої концепції і виконавських завдань його творів.

Вивчення творчості В. Бібіка лише розпочинається. Деякі аспекти його творчості розглянуто в працях В. Задерацького (1969), О. Зінкевич (1986), В. Клима (1980), Г. Конькової (1976, 1978), О. Лозової (1995), С. Ляшенка (1979) та ін. Вивчення творчості В. Бібіка гальмувалося відсутністю нотного матеріалу, бо за життя композитора було видано лише частку його творчого

¹ За винятком ораторії «Люблячий тебе В. Ульянов» 1977 р, хоча за стилістикою цей твір не «вписувався» в стандарти радянської ідеології, а був створений у Бібіковому стилі авангардного періоду.

доробку. Серед робіт, присвячених творчості композитора, монографії І. Іванової та А. Мізітової (2007), Л. Шаповалової (2000). Різні аспекти фортепіанної творчості описані в статтях П. Босакевич (2016), Т. Веркіної (2004), О. Данілової (2011, 2012, 2018), І. Країнської (2012), М. Маєвської (2008), Ю. Новікова (2016), П. Свірідової (2015), А. Попової (2014) та ін., хорової - у дисертації О. Бабенко (2020), вокальні цикли – у дослідженнях А. Калініної (2019). Особливої уваги заслуговують статті О. Щетинського (2019, 2021) присвячені аналізу і періодизації творчості композитора.

У дослідженні художнього світогляду В. Бібіка важливим є осмислення спогадів його близьких і друзів. Сучасники згадують композитора як гармонійну особистість, у якій поєдналися надзвичайна вимогливість до себе та інших з м'якістю і сором'язливістю, працьовитість з толерантністю та доброзичливістю. Його донька Вікторія Бібік згадує: «Батько був людиною рідкісної порядності й чесності щодо себе та інших. Його чуйність, вразливість поєднувалися з величезною силою волі. Він любив стабільність, розміреність і спокій: це дозволяло повністю зосередитися на роботі» [9].

Особливо цінними є спогади українського композитора Олександра Щетинського, який мав унікальну можливість спілкуватися з композитором, бути свідком його творчого і життєвого шляху, а також розучувати його твори, користуючись особистими настановами композитора. О. Щетинський розповідає, що В. Бібік став першим із композиторів, кого в Харкові почали вважати «авангардистом». І справді, Валентин Савич з великим інтересом цікавився авангардними напрямками, що не могло не впливати на його музику, яка характеризувалася надзвичайною оригінальністю та впізнаваністю стилю. Проте О. Щетинський звертає увагу на те, що «Бібік пішов назустріч авангарду, але поставився до нього дуже вибірково, взявши лише те, що йому було близьке <...> оскільки у власній музиці він покладався не на технічний розрахунок, а передусім на інтуїцію і свою виняткову музикальність – природне відчуття органічності звукової матерії та пропорцій у побудові форми» [159]. В «Енциклопедії Сучасної України»

В. Грабовський характеризує В. Бібіка як композитора, який «належить до плеяди українських композиторів, які у 60–70-х рр. ХХ ст., поєднуючи новітні досягнення світового мистецтва з традиційними засадами української музики, суттєво змінили її музичну мову». Музикознавець зазначає, що В. Бібік відчутно оновив жанр симфонії, а поряд із симфонізмом як засобом мислення використовував поліфонічні форми і тяжів до камерності [27].

Формування В. Бібіка відбувалося на кафедрі композиції і інструментування Харківського інституту мистецтв ще за часів її засновника професора С. С. Богатирьова, під впливом педагога по класу композиції Д. Клебанова, його заслуга полягала в тому, що він не намагався «зліпити» Бібіка за загальноприйнятим шаблоном. Дмитро Львович підтримував композиторські пошуки свого студента і сприяв розширенню його музичного світогляду. Вікторія Бібік розповідає, що «Дмитро Львович був людиною надзвичайно високої ерудиції, який з цікавістю відгукувався на все нове, знав багато «заборонених» в той час партитур, з якими, завдяки Клебанову, батько познайомився ще коли був зовсім молодим. Звідси і його великий інтерес, потреба в пізнанні всього нового. Він не був вихований по традиційному радянському «лекалу», в його музиці немає тих кордонів, які намагалися не перетнути багато з його колег» [5, с. 3].

Валентин Савич відшліфовав творчий стиль в 60-ті роки ХХ ст., у період «хрущовської відлиги», що характеризувався частковим відходом від жорсткого сталінського режиму в громадському житті та мистецтві. У 1960-ті роки радянське мистецтво розшарувалося на офіційну пропагандистську культуру і течію андеграунду, яку склали композитори, що визначили на багато років уперед обличчя української музики. Вони не були об'єднані в офіційні групи за будь-якими параметрами, але їх поєднували зміни в мистецькому житті, що значно вирізняло їхні творчі надбання від усього попереднього українського музичного мистецтва. Вікторія Бібік в інтерв'ю «Довга розмова» так характеризувала це покоління митців: «Дивовижний час, надзвичайне покоління – «шістдесятники». Вони вийшли з воєнного

дитинства, страшного 1937 року. Митці, які, відчувши перші слабкі вітри свободи, ураганом вирвалися із тенет заборон на пошуки своєї правди» [9].

Українські композитори в 60-ті роки ХХ ст. почали активно освоювати раніше недоступні західні музичні течії. Серед провідних «шістдесятників» – Л. Грабовський, Є. Станкович, В. Годзяцький, В. Губа, В. Сильвестров та ін. Захопила хвиля новаторства і деяких представників старшого покоління (пізня творчість В. Борисова) та інших представників української композиторської школи, які в подальшій творчості обрали шлях «нео-...»². В. Бібик був з тих композиторів, який один з перших почав шукати себе в царині європейського музичного авангарду. Незважаючи на сприятливіші умови становлення творчої індивідуальності В. Бібіка, його композиторський шлях не був простим. Він був критикований тогочасною радянською системою за новаторство, його твори переважно замовчували, хоча Харківський інститут мистецтв і став своєрідною лабораторією, де студенти і колеги могли працювати над його творами разом з ним, мали можливість зрозуміти особливості стилю виконання його музики і передати цей досвід.

О. Щетинський розділяє творчий шлях В. Бібіка на кілька періодів, за тематикою, стилістикою і композиторською технікою, притому його жанрові вподобання залишалися незмінними. З 1966 р., з оп. 1 – Першої симфонії, О. Щетинський виділяє перший період – накопичення досвіду і формування творчої особистості [158, с. 44]. «Саме в цей час складаються чіткі жанрові пріоритети Бібіка, що залишаться чинними в усіх подальших періодах. Це оркестрові або камерні композиції, вокальні, хорові або інструментальні цикли, великі одночастинні або багаточастинні форми на кшталт сонати чи поеми» [158, с. 45]. Другий, зрілий період розпочався в 1972 р. зі створення фортепіанного тріо № 1 ор. 14. Йому притаманний яскравий індивідуальний стиль і сформованість системи технічних прийомів, співзвучних зі світовим авангардом. Третій період почався в 1981–1982 рр., характеризується поміркованішим підходом до експерименту, поверненням до традиційніших

² Неокласицизму, неофольклоризму, неоромантизму.

виразових елементів. Сюди належать зокрема фортепіанні сонати №№ 4-7 і Симфонія № 7, ор. 50. Образний тон висловлювання піднесено-романтичний, просвітлено-ностальгічний, драматично-напружений і трагічний. У четвертий період вкладаються останні 12 років життя композитора, 10 з яких - в еміграції. Цей період вирізняється поєднанням нестандартних інструментів виконавських складів, нових тем, зокрема біблійних, хоча стилістично цей період і близький до попереднього [158, с. 45-46].

Перший період творчості В. Бібіка позначений значним впливом Д. Шостаковича³, яким він захоплювався впродовж всього життя. Йому присвячена партита для фортепіано, скрипки і віолончелі на тему «DSCN», симфонія № 4, у якій використане подвійне поетичне та тематичне цитування з 14 симфонії Шостаковича, fuga № 33 з поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуґи», тематизм якої заснований на цитуванні теми фуґи № 16 b-moll з його циклу «24 прелюдії і фуґи для фортепіано». Л. Грабовський пригадував, як рецензував Перший квартет Бібіка і дорікав йому за надто помітний вплив Шостаковича. Та все ж це не було копіювання чужого стилю, а своєрідне «приношення» композитору, який був близьким за духом і творчістю.

У процесі кристалізації стилю В. Бібік шукав технічні і виразові засоби, відповідні його світовідчуттю, розширював межі звукової колористики в музиці, яка згодом стала провідною рисою його стилю. Спочатку композитор освоював різні жанри⁴, пробував себе в новому фольклорному напрямку⁵, вивчав авангардні течії, проте ставився до них вибірково, не використовував додекафонії, хоча експресивність музики нововіденців приваблювала його, був байдужий до серіальної музики, але цікавився тембро-фактурними новаціями. Загалом зберігав зацікавленість до нового в музиці впродовж життя, зумівши оминати авангардні напрямки, узяв звідти окремі елементи і побудував яскравий та не схожий ні на який більше, самобутній стиль.

³ А також Прокоф'єва, Бартока, Шнітке та ін., творчість яких була цікавою і близькою композитору.

⁴ Три симфонії (1966, 1969, 1970), перший фортепіанний концерт (1968), поліфонічний цикл «24 прелюдії і фуґи» для фортепіано (1968), вокальний цикл «Песни отчего дома» на тексти В. Луговського та Є. Стюарт.

⁵ Триптих для мішаного хору асаррелла на народні тексти (1970), кантата а «Дума про Довбуша» для хору і інструментального ансамблю на народні тексти (1972).

Традиційним питанням є місце і значення фольклору як ознаки національного в його творчості. У 60-ті рр. ХХ ст. в Україні почала розквітати друга хвиля неофольклоризму. У той час, поки «нова музика» торувала шлях в українському мистецтві, утверджуючи свої позиції, відбувалося переосмислення і національного в музиці. До 1960-х рр. під заборонаю були не лише авангардні техніки, але й викорінювалося все українське, національне. Тож процес надолужування в мистецтві відбувався у двох напрямках: переосмислення національного первня, і опановування нових технік. Дуже часто ці напрямки поєднувалися, утворюючи стильовий діапазон від неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму до авангарду.

Після проголошення незалежності України в 1991 р. перед українською спільнотою музикантів постало питання пошуку шляхів національної культури. Частина вважала, що відновлення та збереження національного – це використання фольклору (цитат, ритмоінтонацій, ладо-гармонії, жанрів, народних інструментів тощо), інша опонувала, що фольклор як вияв національного – це орієнтація на минуле, а майбутнє – за національною культурою «європейського» рівня. Істина, як завжди, виявилася десь посередині. До кінця ХХ ст. розуміння «національного» значно розширилося, прийшло розуміння, що національна музична культура – це досвід досягнення традиції, яка не тільки передається з покоління в покоління, а й збагачується відповідно до духовних потреб епохи. Народне, національне, пройшовши крізь особистість митця, ставало невід’ємною частиною особистого стилю.

Неофольклоризм у творчості українських композиторів виявлявся на різних рівнях. З’язок фольклорного-професійного може бути явним, або прихованим, вишукано вплетеним у композиторський стиль. У творчості В. Бібіка фольклорний елемент трактується вельми опосередковано: «Високий ступінь узагальненості принципів, коли майже не відчувається фольклорна жанровість, а фольклорне начало присутнє на рівні структуро- або системоутворювальних принципів і може бути вичленоване тільки за допомогою аналізу й аналітичної редукції» [30, с. 72].

Першими виконавицями фортепіанних творів В. Бібіка були Т. Веркіна і .В. Лозова⁶, сьогодні творчість батька популяризує і осмислює виконавські основи його стилю його донька Вікторія Бібік. У листі до О. Данілової вона сформулювала низку творчих принципів мислення батька. Насамперед це ставлення до звуку, звукова чутливість, відчуття його виникнення, його наповненість і різноманітність – головна траєкторія роботи над творами В. Бібіка. Друге – це ритмічне *rubato*, постійне відчуття руху музики. Вікторія Бібік зазначає, що «звукові зависання», «застиглі» стани не часто зустрічаються у творах батька і мають певний смисл. Третє – це потреба повної емоційної включеності, повної «віддачі» у виконанні [29, с. 168-169].

О. Данілова визначає принципи музичного мислення композитора, його художню поетику: потяг до симфонізму і філософський світогляд; опора на поліфонічну техніку в поєднанні з сонористикою; медитативність, визрівання конфлікту не із зовнішнього зіткнення протилежних образних сфер, а внутрішнього розвитку теми; монологізм висловлювання [28, с. 106].

О. Щетинський виділяє такі індивідуальні риси В. Бібіка:

- гостре відчуття краси звучання у всіх складниках – у тембрі, звуковисотності, регістрі, фактурі тощо. Звук є самоцінною, інформативно і семантично насиченою субстанцією, особлива увага до тембру і фактури;

- провідна роль тематизму із секундовими, кварто-секундовими або терцієвими поспівками; простота ритмічних структур, що не переходить в одноманітність завдяки перемінній метриці і майже постійному *rubato*;

- мелодико-поліфонічні прийоми розвитку із використанням імітаційної та підголоскової поліфонії, гетерофонії, надбагатоголосся. Використовуються й традиційні, і новітні поліфонічні прийоми;

- переважно модальну гармонію із вкрапленнями вільної атональності, подолання традиційної тональної функційності, часте вживання кластерів;

⁶ Сьогодні список інтерпретаторів музики В. Бібіка досить широкий, тож мова йде про тих, хто працював над творами композитора під його наставництвом і знає основні принципи інтерпретації його творів.

- сонорно-мелодичний тип мислення, особлива роль сонорики, що не послаблює ролі мелосу, а вступає з ним у взаємодію («співуча сонорність»);
- елементи «обмеженої алеаторики» у ритміці й агогії, рідше звуковисотності (у пасажно-фігураційних лініях). Улюблений прийом – ритмічно незалежне накладання двох фактурних шарів, кожен з яких виписаний традиційно; переосмислення й осучаснення сонатної форми і фуґи в умовах атональності або модальної тональності [158, с. 57-58].

Узагальнюючи інтерпретаційно-виконавські принципи фортепіанних творів композитора Т. Веркіної, О. Лозової, В. Бібик, можемо виділити такі:

- слід уникати технічної «ударності», а орієнтуватися на різноманітне туше, витонченість звуку. «Безударна» фактура вимагає вслуховування в кожний тон, слухового контролю над проростанням музичної фрази;
- інтерпретація творів В. Бібіка потребує розуміння величезного значення педалі, її різноманітності, що вимагає неабиякої майстерності;
- важливе значення «*rubato*», темпо-ритм, як і характер, має бути мінливим, «живим», у іншому випадку звучання ризикує бути монотонним;
- дуже важливим є уважне ставлення до тексту. Хоча композитор детально прописує в нотах усі побажання щодо темпу, характеру звучання, динаміки, штрихів тощо, перед виконавцем відкривається безліч шляхів власної інтерпретації, завдяки багатому використанню регістрових і тембрових можливостей фортепіано, різноманітних фактурних рішень;
- важливе значення різноманітних штрихів як образного чинника;
- лірико-філософський тип висловлювання, що вимагає посиленої уваги до мелодичного первня, тембрального фонізму і фортепіанного колориту.

О. Щетинський влучно охарактеризував музику митця: «Бібик – фігура недооцінена і недозбагнута. Такого рівня композиторів в українській музиці дуже мало. Виконавець Бібіка має відчутти дещо невловиме, що ховається між нотами. Таке потаємне «послання» завжди є в його музиці. До нього треба підбирати особливі ключі, прориватися крізь повсякденність і узвичаєність, що оточують нас <...>» [159].

2.2. Специфіка поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка у співвіднесенні категорії «традиційно-інноваційного»

У 1978 р., український харківський композитор Валентин Савич Бібік завершує монументальну працю – поліфонічний цикл «34 прелюдії і фуги для фортепіано» ор. 16., над яким почав працювати ще у 1973 р. Поліфонічні жанри відіграють помітну роль у творчості композитора: у 1968 р. був написаний цикл «24 прелюдії і фуги для фортепіано» ор. 2, у 1970 – дві прелюдії і фуги для фортепіано ор. 7, у 1976 р. композитор пише прелюдії і фуги для фортепіано ор. 27. Цикл «34 прелюдії і фуги для фортепіано» складається з трьох зошитів з програмними назвами: «Роздум», «Напруга» і «Просвітлення». Всеволод Задерацький дуже влучно характеризує образні особливості цих зошитів: «У першій частині справді чимало філософських самозаглиблень, споглядання, спрямованого “назовні” та “всередину”. У другій більше дійових, енергійних образів, драматичної концентрації, творчого напруження. Третя може бути осмислена як деяке перетворення образів першої, що подаються у більш світлих і м’яких звучаннях. <...> Загалом цикл В. Бібіка сприймається як розгорнута оповідь сучасного митця про час і людину, оповідь, що веде до образів просвітлених і відносно умиротворених, через напружені роздуми, драматичні й трагічні відчуття, через вибухи дійової енергії і згустки кульмінуючих кипінь»[39].

В. Бібік незвично трактує тональність: у першому зошиті використано 14 тональностей, основні тони яких розміщені на білих клавішах фортепіано і умовно визначаються як однойменні мажоро-мінорні; у другому зошиті подано 10 тональностей, основні тони яких розміщені на чорних клавішах і трактуються як однойменні мажоро-мінорні дієзні; відповідно, третій зошит базується на 10 тональностях на чорних клавішах – однойменних мажоро-мінорних бемольних. Між тим, хоча тональні співвідношення в циклі відповідають кварто-квінтовому колу, трактовка тональності відповідає духу часу: тризвукової тоніки немає, натомість – прояв основного тону тональності, мажоро-мінорний нахил виявляється слабко та досить умовно.

Однією з особливостей циклу є трактовка прелюдійності В. Бібіком. Загалом, прелюдії наче доволі традиційні, але значно менші за об'ємами (у порівнянні з прелюдіями з ДТК Й. С. Баха чи з циклу «24 прелюдії і фуги» Д. Шостаковича) і часто має значення короткої преамбули, або епіграфу до фуги, хоча й є кілька більш розгорнутих (3, 7, 8, 9, 10, 16, 18, 21). Прелюдії і фуги взаємопов'язані між собою, інтонації прелюдій часто використовуються у фугах. Останні характеризуються розмаїтістю варіантів незвичністю розмірів, варіюванням експозиційних частин (секундові, терцеві, квартові відповіді). Протискладення у фугах, зазвичай, підпорядковані темі та комплементарно її доповнюють, інтермедії, як правило, використовуються не контрастного типу щодо загального тематичного матеріалу. Композитор використовує увесь арсенал поліфонічної техніки, особливого значення надає стретному розвитку та ракохідній імітації як поліфонічному прийому, який дозволяє кардинально оновити звучання поліфонічної фактури⁷.

«34 прелюдії і фуги» для фортепіано.

Зошит I «Роздум»

Прелюдія і fuga №.1 Перший зошит, і увесь цикл зокрема, розпочинається лаконічною чотиритактовою прелюдією хорального типу (класифікація за В. Задерацьким), яка відзначається певною статичністю як в ритмічному так і в динамічному сенсі. Основний тон прелюдії і усього мініциклу у цілому – «С». Мажорний нахил прослідковується завдяки кластерному співзвуччю «с-d-e», яким розпочинається і закінчується прелюдія, згодом ці ж звуки можна побачити у заключному кластері у фугі.

Хоча композитор не вказує розмір, довжина кожної фрази є однаковою (за винятком останньої, четвертої, у якій вона залежить від тривалості

⁷ Прослухати міні-цикли № 3, 4, 5, 9, 13, 16, 29 можна у виконанні російсько-канадського піаніста, який навчався у Харківській консерваторії, Бориса Заранкіна за інтернет-посиланням <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=W5ksr31vO-c>.

Також увесь цикл можна послухати у виконанні доцента університету штату Невада, Лас-Вегас, Тімоті Гофта за інтернет-посиланнями:

I зошит – www.youtube.com/watch?v=VdqTzhTtbZ0

II зошит – www.youtube.com/watch?v=Q_Zra5T3onU

III зошит – www.youtube.com/watch?v=Br1laToiPwk

утримування фермати на останньому кластерному співзвуччі). Кожний кластер у фразі витриманий у довшій тривалості, що створює ефект сповільнення руху. Уся прелюдія звучить на динаміці *p*, з невеликим *diminuendo* у кінці кожної з чотирьох фраз, що композитор пропонує робити не тільки використовуючи природне поступове затихання звуку, а й через майстерне використання можливостей педалі (педаць і рекомендації щодо її підміни дуже детально «прописані» у нотах). Додатково до побажань композитора, можна запропонувати почати прелюдію на «упередженій» педалі, що дозволить зняти ударність не тільки з першого звуку, але й з наступних, прелюдія звучить м'яко, основна увага надається якості звуку, тембру, а не іншим засобам музичної виразності. Щоб не полишати звук на «самозатихання», а керувати процесом свідомо, з необхідною інтенсивністю та часовим проміжком затихання, рекомендуємо використовувати не «цілу» підміну педалі, а варіант мікропідміни (1/2, 1/4, 1/8 – це залежить від акустичних можливостей інструменту та індивідуального чуття виконавця).

Розпочинається прелюдія діатонічним тризвучним кластером « $c^2-d^2-e^2$ », який умовно презентує тонічну опору «с» і мажорний нахил (в. 3, звук «е»). Увесь музичний матеріал викладений у високому та середньому регістрах, що надає звучанню просвітленості, «акварельності», що нагадує імпресіоністичну манеру звучання і викликає асоціацію «переломлення ранкового сонячного світла і розсипання його відблисків». Власне, композитор на початку твору дає ремарку «*Con moto. Limpido*».

У цьому мініциклі агогіка, яка грає виключно важливу роль в інтерпретації музики В. Бібіка, притаманна прелюдії, але не фузі. Самі фрази складаються з різних тривалостей від половинної до довжини в десять четвертних долей, тобто кожна наступна тривалість є ще довшою за попередню і, звичайно, рухливості в прямому сенсі тут бути не може. Але рух у фразі ніби суперечить «законам фізики», перші три кластери за законом руху мали б іти на сповільнення, так як їхня довжина – половинна-половинна з крапкою-ціла, а їхня кінетична енергія долає цю довжину і йде на

прискорення аж до четвертого кластера, який вміщує в себе 5 четвертних долей і вже в цій точці кінетична енергія переходить в потенційну і рух сповільнюється. Саме цей агогічний прийом дозволяє досягнути не тільки прозорості в звучанні, а відчуття «руху» світла в просторі (*Додаток А. Пр. 1*).

Закінчується прелюдія тим же тризвучним кластером «c²-d²-e²» на тлі утриманого цілотнового тризвучного кластера «d¹-e¹-fis¹». «Замикання» форми присутнє не лише на рівні прелюдії, але й усього мініциклу в цілому.

Триголосна fuga двочастинна, в розмірі 16/8. Композитор дає темпову ремарку – *Sostenuto, ma non troppo*, діапазон динамічної шкали твору – «*p* – *pp*». Характер двотактової теми – медитативний, спокійний, задумливий. Вона однорідна за своєю структурою, складається з двох коротких фраз, кожна з яких закінчується виразним висхідним стрибком (1-ша – ч. 5, 2-га – в. 7), написана у діапазоні октави – «fis¹-fis²» (*Додаток А. Пр. 2*).

В експозиції тема проводиться в усіх трьох голосах, вступаючи по чергово від верхнього до нижнього, дотримані тоніко-домінантові співставлення між темою і відповіддю. Композитор використовує одне утримане протискладення, яке комплементарно доповнює тему. У другому і подальших проведеннях воно дається у дещо видозміненому вигляді. Мелодії утриманого протискладення надається важливого значення, з темою його споріднює виразний висхідний стрибок на ч. 5 «des²-as²», який вторить темі, наче відлуння. В подальших проведеннях протискладення зникає висхідна ч. 5, з'являючись ще раз в інтермедії (11-13 т. т.). Незважаючи на схожість протискладення з темою, воно не втрачає власного сенсу (*Додаток А. Пр. 3*).

Вільна частина вводиться одразу після експозиції, без інтермедії і характеризується досить насиченим стретним розвитком, зокрема: стрета у верхній парі голосів (7-8 т. т.) з часовим вступом у 5 восьмих долей від звукових точок «g²» і «h¹», при чому одна тема у прямому русі, а друга – в оберненні; магістральна стрета в усіх трьох голосах (14-15 т. т.) з часовим вступом у 5 долей між верхньою парою голосів і 6 долей – між нижньою, звукові точки «fis²», «fis¹» і «fis», усі три теми подаються в інверсії, крім

того, третя – у ракохідному варіанті; третя стрета – у прямому русі у верхній парі голосів з часовим вступом у 21 долю, звукові точки «e²» та «g¹»; четверта стрета у верхній парі голосів в оберненні (19-20 т. т.), часовий вступ голосів – 5 долей, звукові точки – «h²» та «g¹». У вільній частині тільки один раз тема проводиться не у стретному вигляді – у нижньому голосі від «fis» (9 т.) у супроводі утриманого протискладення у середньому голосі. У фузі є одна інтермедія (11-13 т. т.), в основі якої лежать звороти утриманого протискладення у верхньому голосі, до якого доєднується його ж ракохідний варіант у середньому. Одноголосне, без поєднання з темою, протискладення звучить по-новому, як монологічне філософське висказування.

Фуга написана переважно у скрипковому ключі, діапазон музичного матеріалу, викладеному у ньому – від малої до третьої октави включно, що дозволяє не відчувати сильного ущільнення часового простору, не зважаючи на багаточисленні стрети у вільній частині. Басовий ключ з'являється двічі – один раз у 14-18 т.т., коли у другій, магістральній стреті проводиться тема у нижньому голосі у ракохідному варіанті, і в останніх трьох тактах, під час згортання горизонталі у вертикальний кластер. Переважання середнього і високого регістрів у фузі надає їй спокійного, просвітленого характеру. Деякого контрасту надає тема в ракохідному варіанті, якщо стрета у двох верхніх голосах в інверсії звучить як канон (14-15 т. т.), то третє під'єднання теми в ракохідному вигляді в оберненні у малій октаві (тільки перший звук у великій) звучить зовсім оновлено, дещо контрастує двом темам у верхніх голосах і надає усій стреті трохи більшого напруження та ущільнення.

В останніх тактах фуги відбувається поступове згортання тематичного матеріалу у кластерні сполуки. Закінчується фуга шестизвуковим півтоновим кластером «H-c-des¹-des-dis²-e²» (і прелюдія закінчується шестизвуковим кластером, вершина якого – «e²»), що утворює замикання усього мініциклу.

Фуга витримана в одному темпі, основне завдання піаніста зосереджується в тонкому і вдумливому інтонуванні поліфонічних голосів, і в різноманітності динамічних співвідношень в діапазоні «*p* – *pp*».

Динамічний план інтонування теми композитор прописав у нотах ретельним чином, при чому позбавляючи природної енергетичної виразності висхідні ч. 5 і в. 7, так як кожний з цих інтервалів завершує фразу на *dim.* Після інтермедії, з 14-го такту інтенсивне стретне проведення тем (*Додаток Б. Схема 1*) змінює не тільки градус напруги, але й дає змогу експериментувати з виразовими можливостями інтонування теми. Висхідні інтервали в кінці кожної фрази в залежності від розташування відносно до інших тем набувають виразності, тому що не затихають на *dim.*, перший елемент теми, який в експозиції виконувався на *cresc.*, може перші три восьмі рухатися на *cresc.*, а наступні дві восьмі – затихати на *dim.*, що надає цій статичній, розважливій фuzі внутрішнього руху, мінливості, різноманітних відтінків «прозорого». Навіть композитор, який намагається ретельними вказівками спрямовувати інтерпретатора в потрібне річище, з 14-го такту майже не дає вказівок, надаючи інтерпретатору право динамічної і колористичної свободи.

Прелюдія і фуга № 2. Прелюдія № 2 не містить певного розміру і складається з двох великих тактів, з яких другий повністю копіює перший, тільки півтоном нижче. Авторська ремарка щодо темпу – *Comodo, ma con moto*, четвертна = 200. Мелодія верхнього голосу кожної фрази будується завдяки 10 звукам хроматичного ладу (у першій фразі – без «des» і «as», хоча останній звук з'являється у другому голосі, що доєднується до першого у другій половині такту). Твір є двоголосним, у першому такті розпочинається одноголосним звучним, напористим та стрімким «висловлюванням» у верхньому голосі на *ff* з багаточисленними стрибками на в. 6 та в. 7, з підкресленням кожної ноти, композитор дає конкретну вказівку на манеру виконання – *sonore ma marcato*. У другій половині такту підключається нижній голос – спокійна висхідна мелодія з п'яти звуків «g¹-as¹-a¹-c²-d²», на контрастній динаміці – *pp*, який врівноважує та дещо заспокоює активний верхній голос і сприймається як нашарування обертонів на його звучання. У другій аналогічній фразі композитор змінює контрастну динаміку між голосами – верхній голос розпочинається на *pp*, сприймається як далеке

відлуння першої фрази, а другий голос – на *ff* і сприймається як продовження першої фрази. Використовуючи аналогічний музичний матеріал, але змінюючи динамічні контрасти, композитор досягає яскравих колористичних ефектів і завершеності музичної думки. Тому, незважаючи на підключення другого голосу, на слух твір сприймається як розгорнута монодія, а голоси на *pp* – як обертонове відлуння основного музичного висловлювання.

Триголосна fuga складається з двох частин – експозиційної та вільної. Написана у розмірі 19/8 (5/8+5/8+5/8+4/8), кожний такт ще має умовні пунктирні поділи, відповідно до членування розміру на простіші. Дискретна тема має діапазон великої нони «des¹-es²», будується на окремих розкиданих точках хроматичного звукоряду (аналогічно до прелюдії, без двох звуків «f» та «g», на їхній основі будується усе утримане протискладення), що нагадує застосування елементів пуантилістичної техніки (*Додаток А. Пр.4*).

Тема і відповідь знаходяться у кварто-квінтових співставленнях («d²» – «g²») і проводяться у нижньому і середньому голосах. В експозиції композитор відходить від традиції і третє проведення дає у верхньому голосі в оберненому вигляді від «d²». У композиції fugи використане одне утримане протискладення, контрастне до теми, що рідко зустрічається у даному циклі. На противагу дискретній темі, протискладення не має пауз, звучить зливо, плавно, ґрунтується на оспівуванні звуку «g¹». Друге протискладення не є утриманим, між тим має велику інтонаційну подібність до першого.

Експозиційну і вільну частини розділяє єдина інтермедія у фузі (7 - 9 т. т.), заснована на дослівному цитуванні одноголосної частини першої фрази з прелюдії, викладеної у формі канону. Вільна частина представляє складну поліфонічну роботу і розпочинається магістральною стретою в усіх трьох голосах з різночасовим вступом, починаючи від нижнього від «a¹», до якого доєднується тема у верхньому голосі від «f³» і в середньому – від «es²». До останнього проведення теми в магістральній стреті стретно доєднується тема в інверсії у верхньому голосі від «h²», утворюючи з ним двоголосся, і, по її завершенню композитор зовсім розріджує фактуру і проводить тему

одноголосно в ракохідному русі від «d²» (14-15 т. т.), після цього розпочинається друга фаза вільної частини з фактурно зміненої теми, яку композитор «розкидав» між верхнім і нижнім голосами на тлі «непохитного» утриманого протискладення у середньому (16-17 т. т.). Такий виклад теми надає їй ще більшої розімкненості і напруженості звучання. Далі у фузі використовується новий варіант стрети між темою в збільшенні в середньому голосі від «c²» і темою в прямому русі в нижньому голосі від «d¹» (18-20 т. т.). Цього разу звучання тем стає врівноваженим, спокійним, це досягається завдяки темі у збільшенні, адже вона викладена без пауз, що надає їй злитності, плавності. З 21 т. відбувається процес згортання і виключення голосів, тема проводиться ще тричі – від «h²» у верхньому голосі у супроводі утриманого протискладення у нижньому, в середньому голосі від «a¹» у ритмічно зміненому варіанті у парі з утриманим протискладенням у верхньому голосі і закінчується fuga одноголосним проведенням варіанту теми від «g²» з набагато збільшеним за об'ємом паузуванням та агогічним прискоренням кожного маленького мотиву (*Додаток Б. Схема 2*). Звучання ніби тане, розчиняється у просторі. Варто зауважити, що майже уся fuga написана у скрипковому ключі (басовий ключ з'являється тільки у нижньому голосі в 20-22 т.), у середньому і високому регістрі, що у поєднанні з плавністю протискладення надає фузі врівноваженості, відстороненої споглядальності, незважаючи на дискретність мелодичного малюнку теми.

Тут В. Бібік апелює до французького жанру вокальної багатоголосної музики XIII ст., який зародився у Франції – мотету. Принципи поєднання голосів у мотеті передбачали взаємодію мелодичних голосів з різним ритмом і різними за змістом і навіть за мовою текстами, причому нижній голос (тенор) і середній голос (мотетус) були більш мелодизовані, у той час, коли верхній голос (*triplum*) характеризувався ритмічною роздробленістю і декламаційним складом. Мотет XII - XIII ст. представляв собою одну з перших форм світської контрастної поліфонії. Екстраполяція принципів «*triplum*-стиля» на фугу № 2 Бібіка показує дискретну, роздроблену тему на

тлі двох мелодизованих протискладень у нижньому і середньому голосі (третє проведення теми в експозиції), що відповідає тенору і мотетусу.

В інтерпретації теми фуги варто враховувати два важливих моменти: незважаючи на дискретність теми і часте паузування, домагатися цілісного інтонаційного охоплення всієї теми, водночас бути уважним до динамічних вказівок композитора, щоб короткі мотиви з двох-трьох нот завершувалися на *cresc.*, що ускладнює процес «збирання» окремих звукових точок теми в єдину мелодичну лінію. Виразне поєднання теми з протискладеннями і у стретних проведеннях потребує особливої продуманості виконання.

Прелюдія і фуга № 3. Форма прелюдії утворюється за допомогою чергування звукових патернів. У ході розгортання подані звукові моделі багаторазово повторюються, зазнаючи варіантних змін. Як повторювану модель композитор обирає інтервал в. 7, майстерно вуалюючи його викладення у прелюдії та яскраво підкреслюючи у фугі. Можливо, використовуючи звукові патерни, композитор прагнув до стилю мінімалізму, вибудовуючи композицію з невеликого набору музичних засобів.

Наскрізна форма прелюдії вибудовується функціонально та структурно тотожними фрагментами з незначними змінами і перестановками. Мелодичні сегменти у швидкому темпі *Allegro molto*, високому регістрі на *leggierissimo* із залученням усіх 12-ти звуків хроматичного звукоряду на педалі створює барвистий мелодичний візерунок, колористичну «звукову хмару». У сонорних співставленнях відчувається «зачарування моментом», статикою на противагу експресивно-динамічному розгортанню. Важливу роль відіграє виконавське туше, адже така кількість нот на суцільній педалі у поєднанні з класичною манерою виконання призведуть до брудного агресивного звучання. Використання мікропедалі на довгих тривалостях у 4,5,7 та 8-му тактах дозволяє керувати процесом звукового затихання.

Наприкінці твору Бібік вводить деяке заспокоєння руху, вводячи на активному, динамічному *crescendo* повторення інтервалу мелодичної в. 7, після чого проводить початковий звуковий патерн у вигляді двоголосної

канонічної імітації в спокійному русі четвертними. Даний канон звучить двічі і створює ефект поступового розчинення, згасання звучання, закінчуючись важливою для усього міні-циклу інтонацією в. 7 «d²-cis³».

Фуга. Об'єднуючою інтонаційною ланкою у цій фузі є інтервал в. 7. У темі фуги він відіграє виняткову роль, займаючи підкреслено акцентовану роль у будові її звуковисотної лінії. Розпочинаючи тим самим інтервалом в. 7, що звучав у завершенні прелюдії, але тепер у низхідному напрямку, композитор вибудовує невелику двотактову тему фуги примхливою мелодичною лінією інструментального плану (*Додаток А. Пр. 5*).

В експозиційному розділі послідовно вводяться теми в усіх 4-х голосах, відокремлюючись інтермедією перед додатковим проведенням в альтовому голосі. В експозиції композитор дотримується стандартних кварто-квінтових висотних співвідношень, даючи проведення теми і відповіді від висотних точок «cis¹-fis²». Для цієї фуги притаманні означені співвідношення, тому її можна класифікувати як однотональну, одноладову, або реперкусійну.

Одночасно з відповіддю – точною імітацією теми, звучить утримане протискладення, виразність якого зводиться до мінімалістичних ознак – фактично, це пульсація на одному висотному тоні. Решта контрапунктів в експозиції є подібними до початкового і складають разом з ним єдине гармонічне тло для розгортання напружено-експресивної теми.

Загалом, у виконавському аспекті уся фуга і, експозиція зокрема, потребує додаткових пояснень. Перші обов'язкові проведення теми звучать на сталому динамічному нюансі – *mf*, ремарка композитора *legato sempre* не надає звучанню плавності, тому що тема побудована з використанням великої кількості широких інтервальних стрибків, а уся експозиція загалом розміщується здебільшого у середньому регістрі. У поєднанні з досить статичними контрапунктами на одному звуці вимальовується розуміння того, що композитор не прагнув показати тему індивідуалізовано, чи у різноманітних ракурсах саме на цьому етапі розгортання фуги (тому що у подальшому характер теми змінюється). Експозиція чотирьох проведень

звучить як єдиний звуковий потік, насичено, кожна нота підкреслена, звучна, на монолітній педалі з нечастими мікропідмінами. Контрастно звучить інтермедія (9-12 т. т.), яка зорво наче споріднена з темою, але змінено штрих виконання на *non legato, non Ped.*, що надає їй настороженого, внутрішньо зібраного звучання. Останнє додаткове проведення в експозиційній частині контрастне динамічно, *sub.p*, композитор «обіймає» лігою усю тему, ніби наголошуючи на іншому статусі цього *legato*, закріплює ремаркою *con dolcezza*, що надає її звучанню тендітності, ніжності та прозорості.

Вільна частина розпочинається введенням контрастного епізоду, який тематично містить ознаки звукових патернів, запозичених з прелюдії. Зміна темпу на *molto piu mosso*, динаміки – на *f*, поява коротких мотивів, викладених 16-ми тривалостями, посилення напруги завдяки нарощування кількості звукового складу кожної фрази та введенню секундових кластерів, призводить до кульмінаційного моменту на *sff* у 23 т. Після такого яскравого і нестійкого розділу відбувається зміна темпу на «*Meno mosso. Moderato*», тема звучить на *p*, *legato sempre* та *sotto voce* у високому регістрі, що надає їй зовсім іншого звучання, яке сприймається, як «післямова». Вона позбулася своєї експозиційної рішучості та наполегливості і набула тендітного, ніжного, просвітленого звучання, у каденції досягає згоди унісонного звучання, яке продовжує ще 4 рази останній мотив теми «gis-fis», наче відлуння. Повертаючись до початкової ідеї, композитор, як і у прелюдії, нагадує про інтервал в. 7 «d³-cis⁴», який звучить, неначе запитання.

У фузі висотні точки співвідносяться лише як «cis-fis», жодних інших видів поліфонічної роботи як то стрета, інверсія, ракохід і т.д. немає (Додаток Б. Схеми 3). Та уся фуга зіткана з майстерно вималюваних контрастів, яких композитор досягає щоразу завдяки тонкій роботі зі штрихом виконання та динамічному нюансуванню.

Прелюдія і фуга № 4. Прелюдія, написана без вказівки на метричну організацію, поєднана з такою ж фугою. Однак композитор досягає відчуття метричного поділу завдяки формотворчому чиннику – тактовий поділ

підпорядковується масштабам фраз, які є нерівно великими і містять різну кількість долей. У прелюдії 4 таких фрази: 16, 15, 14 і 19 четвертних долей. Таке нерівномірне чергування фраз викликає паралелі з імпровізаційністю викладу, що так властиво творчій манері композитора. Зосереджена і самозаглиблена лірика невеликої прелюдії реалізується завдяки проведенню 4-х подібних фраз, що розпочинаються одноголосним повторенням звуку з поступовим накопиченням нестійкості за рахунок введення дисонантної вертикалі септими, тритони і секунди, та прозорим і тендітним завершенням після невеличкої цезури чистою квінтою. Особливої рельєфності фразам надає детально виписана педаль та динамічний вектор розгортання від *p* до *f* і назад до *p*, чим створюється ілюзія розширення і звуження простору. Закінчення прелюдії відбувається на квінтовій опорі «d-a», яка покладена в основу початкових звуків у співвідношенні теми і відповіді у фузі.

Фуга п'ятиголосна. Має двохчастинну будову з класичною експозицією та інтенсивною розробкою, масштаби якої перевищують удвічі I частину фуги (*Додаток Б. Схема 4*). Тема зосереджена, у стриманому темпі, продовжує розкриття образного стану, продемонстрованого у прелюдії. Невелика дванадцятизвукова тема викладена однаковими четвертними тривалостями, звивиста мелодична лінія містить виразні інтервальні ходи, зокрема й інтервали, наявні і у прелюдії, але їхній вертикальний спосіб оформлення трансформується у горизонталі (*Додаток А. Пр. 6*).

Особливістю цієї фуги є три утриманих протискладення, які проводяться лише в експозиції. Нетиповим для композиторської манери Бібіка є їхня достатня мелодична самостійність і виразність. Початкові 2 проведення теми і відповіді у квінтових співвідношеннях доручається парі верхніх голосів. Згодом від тих самих звукових точок «d-a» по чергово вступають і решта голосів. Усе це відбувається без введення інтермедій. Не зважаючи на їхню відсутність в цілому не створюється ефект нагромадження голосів. Цьому сприяють зокрема половинні паузи, які виконують роль зняття напруги у кожній фразі і є тією «тишою», коли відбувається

осмислення від почутого. Окрім того звертає на себе увагу різні масштаби теми і трьох утриманих протискладень. Таким чином, починаючись одноголосним викладом кожне з проведень теми містить поступове під'єднання нових контрапунктів з таким же почерговим викладом голосів і поверненням до початкового одноголосного звучання – ефект розширення і звуження як і в прелюдії, тільки тепер цей прийом використовується на іншому рівні – ілюзія розширення і звуження виникає і в слуховому сприйнятті і в уяві. Прийом накопичення і спаду напруги в процесі розгортання теми з протискладеннями надає експозиції пластичного вигляду, створюючи ефект розширення і стискання музичної тканини.

II частина фуги будується завдяки різним способам трансформації тематичного матеріалу, серед яких провідне місце відводиться ритмічному та стретному фактору. Перша стрета об'єднує 4 верхніх голоси з однаковим часовим вступом у 3 четвертні. Незважаючи на динамічну ремарку *p*, у цій стреті досягається ефект нестійкості, якому сприяють висотні точки вступу голосів «dis-e-e-dis». Останній 5-й голос проводиться у глибокому низькому регістрі від «Gis», який одноголосно завершує перший етап розробки. Переломним моментом, після якого відбувається стрімке розгортання, слугує одноголосне проведення теми від *sub.f* з підкресленим кожним звуком.

Новий етап розробки демонструє поступове ущільнення часового фактору завдяки стретному проведенню теми у зменшенні. Починаючись вкрадливим звуком у партії нижнього голосу, застосовано три різні за інтенсивністю стрети, перша двоголосна, друга – триголосна і третя – чотириголосна. Поступове зростання кількості голосів та зміна висотних інтервалів початкових точок веде до зростання напруги і підводить до кульмінації всього міні-циклу. Тут композитор користується прийомом більшого часового ущільнення. Виклад теми та її оберненого варіанту з остинатними контрапунктичними голосами зазнає різноманітного ритмічного

варіювання⁸. Це й тріольні групи і варіант викладу шістнадцятими тривалостями, й дроблення монолітної 12-ти звукової теми на дрібніші мотиви по 6, 8 і навіть 3 звуки, зменшення тривалості паузування до 8 і 16 пауз і, нарешті, проведення фрагментів теми на тлі масивного викладу її у нижньому голосі у дворазовому збільшенні. Усі ці означені моменти призвели до радикальної трансформації образу, який позбувся початкового стану самозаглибленої лірики і натомість набув рис драматизму, нервового напруження. Так звучить останнє двоголосе проведення теми у середніх голосах з інтервалом вступу в 1 восьму. Скандоване виконання на *fff* з підкресленням кожного звуку утворює дисонантні вертикалі секунд і септим. В кінці фуги поновлюється стан заспокоєння, відбувається повернення до початкового темпу, йде поновлення одноголосного викладу.

Виконавська інтерпретація фуги повинна будуватися на ретельному аналізі поліфонічної форми, яка дає ключ до розкодування образної сфери цього твору. Сама поліфонічна робота у фузі з поєднанням із уважним слідуванням за побажаннями автора у сфері динаміки, штрихів і педалі спрямовує інтерпретаторський пошук у потрібне річище. Експозиція фуги ще йде в спокійному, розважливому «тоні», що відповідає образному «строю» усього зошита – «Роздум», а у вільній частині надзвичайній експресивності і мінливості образу сприяє майстерне використання композитором поліфонічної роботи з текстом, за допомогою чого він досягає ефектів розширення і стиснення музичного простору, спадів та підйомів емоційної напруги і все це «приправляє» динамічними і штриховими контрастами.

Прелюдія і фуга № 5. Прелюдія «in E» є досить лаконічною і являє собою послідовність тремолоючих фраз, об'єднаних імітаційним викладом. Позатактова будова сприяє плинності викладу музичної думки. Звук ніби виникає «ні звідки» і зникає «в нікуди», створюється враження деякого світанкового марева, несміливого пробудженням внутрішнього сяйва.

⁸ З 12 такту використана лавина гармонічних нашарувань і тільки детальний аналіз виявляє, що ці нашарування складаються з теми у зменшенні у верхньому голосі, теми в оберненні і зменшенні у нижньому і два контрапунктуючі голоси посередині - ефект злиття поліфонічної фактури в гармонічні комплекси.

Чергування звукових барв відбувається виключно у прозорому верхньому регістрі із використанням сонористичної техніки із застосуванням затиснутих клавіш на початку та в кінці трелеподібних фігур, заснованих на великосекундових інтонаціях. Усе це у поєднанні з детально виписаною педалізацією на динамічному нюансі *ppp* та ремаркою *Comodo, ma con moto. Teneramente* створює надзвичайно тендітний та ілюзорний образ (ніби думки дуже високого плану) який продовжить своє розкриття у фізі.

Фуга шестиголосна. Незважаючи на багатоголосся, вона витримана у прозорих барвах, відчувається легкість, політність, започаткована в прелюдії, грайлива тема містить риси токатності, її однорідна структура утворюється завдяки двом неконтрастним елементам. Перший елемент – висхідна інтонація з двох зчеплених квінт, та її дзеркальне нисхідне обернення. Другий елемент являє собою висхідний мотив в. 2 та в. 7 з поступовим завмиранням ритмічних повторів вершини (*Додаток А. Пр. 7*).

Експозиція фуги містить проведення тем і відповідей з квітновим співвідношенням «e-h». До відповіді є утримане протискладення, яке в першій частині фуги з'являється не у всіх проведеннях теми або зазнає незначних інтонаційних змін. Для побудови експозиції композитор обирає безінтермедійну структуру з поступовим під'єднанням усіх шести голосів. Починаючи з верхньої пари поступово відбувається занурення у середній та низький регістри, що, однак, не створює щільності звучання. Це досягається контрапунктичними голосами, які виконують роль педалі і відтіняють рельєф основного тематичного матеріалу. Фуга має тричастинну будову і переходом до розвиваючої частини слугує невелика інтермедія (7-9 т. т.), заснована на імітаційному чергуванні двохзвукових субмотивів на різних висотних точках у всіх шести голосах. Під кінець інтермедії помічаємо поступове завмирання і гальмування розвитку, яке відбувається завдяки введенню довших тривалостей на тлі витриманого вертикального квартсептакорду.

Перший етап розробки містить три стретні проведення, об'єднані у пари з почерговим вступом голосів згори донизу. У всіх стретах першого

етапу розробки використовуються різні висотні інтервали та непостійні часові проміжки між вступами голосів. Друга інтермедія (13-18 т. т.) тематично відповідає першій, розпочинається аналогічно і в цьому сенсі її можна розглядати як утриману. Вона поступово розбудовується завдяки почерговій імітаційній розробці елементів теми: спочатку висхідний початковий мотив теми, далі – низхідний дзеркальний мотив в 16-му такті і на завершення другий елемент теми в 17-му такті. Даючи поєднання фрагментів теми у нових висотних комбінаціях дає секундові висотні точки на педалі, дуже тендітно композитором досягається барвисте і свіже звучання гармонії, яка утворює терпкі дисонантні вертикальні сполуки. Масивний такт на 40/4 із малосекундовими кластерами спочатку у високому, а потім і у низькому регістрі підводить до наступного етапу розробки, в якому лише на початку і в кінці даються повні проведення теми. Усі інші проведення – це постійні каскади стрет з різночасовим та різновисотним інтервалом вступу фрагментів тем із складним сплетінням голосів поліфонічної фактури. Середня частина закінчується, як і експозиція, поступовим завмиранням пульсуючого звуку eis^2 на тлі витриманих звуків-педалей у 4-х голосах.

Заключний розділ фуги лаконічний і містить стретний виклад теми у тоніко-домінантових співвідношеннях, як у експозиції. Він починається одноголосним викладом верхнього голосу, до якого почергово у низхідному керунку долучається решта голосів. Як і в попередній частині фуги, у цій теж відбувається завмирання розвитку пульсуючого звуку на тлі витриманих голосів (*Додаток Б. Схема 5*).

Увесь динамічний план фуги зосереджується в динамічному діапазоні «*p-pp*», темп *Presto* і токатний виклад фактури, який асоціюється з дзвоновістю, ніби «розсипаються» звуки цілого хору сріблястих дзвіночків. Виконання фуги потребує надзвичайної технічної майстерності, досконалого володіння фортепіанним туше і педаллю. «Класична» пальцева атака звуку взагалі не притаманна для виконання цього циклу, але якщо в окремих фугах, де необхідно диференціювати забарвлення поліфонічних голосів (як тема

фуги № 6, мелодійні протискладення у фузі № 2), використовується принцип роботи з кантиленим туше, то для виконання цієї фуги вимагається зовсім індивідуальний підхід – з одного боку дуже активний дотик кінчиків пальців, з іншого – він не глибокий, до середини клавіші.

Композитор об'єднує тему суцільною фразувальною лігою, а сам дотик чіткий, легкий, пальцевий (але неглибокий, відокремлений). Протискладення доповнюють звучання теми педальними обертонами, вони малорухливі, не надто виразні, часто заховані у гармонічні побудови. Тут потрібна дуже тонка робота зі звуком, тема звучить на «*pp*», а протискладення – ще тихше. Вимагається майстерне володіння педаллю, адже перший елемент теми слід виконувати на суцільній педалі, а другий – три рази її змінювати, двічі на одному й тому ж звуці, ніби поступове «очищення» завершення теми. Звук повторюється дев'ять разів, від інших обертонів, що потребує ретельного вслуховування. Звичайно, поліфонічна фактура потребує диференціації окремих ліній, проте у цій фузі головним стає сонорне обертонове нашарування голосів, гама колористичних відтінків. Іноді тематичні елементи збираються в інтервальні комплекси (20-22 т. т.) і шестиголосся редукується до триголосся з потовщенням інтервальними побудовами. Виразне ведення окремих голосів тут небажане. В експозиції тема виразно виокремлена, а починаючи з вільної частини, коли відбувається її інтенсивне нашарування у стретних проведеннях, важливо показувати вступи теми, а далі працювати над створенням обертонових сонорних ефектів.

Прелюдія і fuga № 6. Стрій «in E» в прелюдії виявляється доволі виразно. Хоральна прелюдія слугує короткою преамбулою до фуги. Її тематизм утворюють чотири невеликі фрази, викладені рівними четвертними тривалостями, що закінчуються зупинкою на кластерних співзвуччях цілими нотами. Дана прелюдія викликає алузію з прелюдією № 4 за аналогічною структурою. Всередині кожної фрази композитор позначає динамічну шкалу, орієнтовану на поступове зростання та спад сили звучання. Аналогічний прийом буде використано при викладенні теми фуги. Такі динамічні знахідки

служують об'єднуючою рисою мініциклу і надають йому широкого дихання, створюючи ефект пластичної живої структури. Експонування тематичного матеріалу прелюдії охоплює спектр хроматичного звукоряду на секундових кластерів, проте вони звучать м'яко у високому регістрі та динаміці *p*.

Фуга має розгорнуту чотиритактову тему, заповнену вісімками з поступовим розширенням діапазону в межах 12-тизвукового хроматичного ряду. Окрім хвилеподібної динаміки з градаціями від *crescendo* до *diminuendo*, важливим завданням виконавця є дотримання авторських ремарок стосовно поступового прискорення і заповільнення в середині кожної фрази (Додаток А. Пр. 8). Цікаво вирішено «накопичення напруги» кожної з фраз, які, неначе пружина, ілюструють ефект поступового розкручування: амбітус першої фрази в обсязі кварта спирається на низхідні секундові ходи, в наступній – висхідний та низхідний рух в межах квінти, третя фраза є кульмінацією теми і містить виразні стрибки на септиму і нону, у четвертій відбувається підсумок і згортання розвитку в початковому темпі. Загалом прелюдію можна розглядати у якості ядра фуґи.

Фуга двочастинна, в її другій частині відбувається образно-емоційний контрастний злам. Експозиція класична з квартовим співвідношенням інтервалів. Спочатку тема експонується у парі верхніх голосів: альт-сопрано, потім у нижніх голосах: бас-тенор. Протискладення неутримане, з лаконічними секундовими мотивами, які комплементарно доповнюють примхливий мелодичний контур теми. Перед розвитком другої частини вводиться інтермедія з поступовим підключенням трьох верхніх голосів. В ній Бібік використовує прийом імітування матеріалу, поєднане з інверсією.

Друга частина фуґи розпочинається з контрастних змін: це і зростання динаміки до *mf*, зміна розміру, виникнення пауз в середині монолітних фраз теми, розсування меж діапазону крайніх голосів від великої до третьої октави (служує обрамленням до теми), введенням контрастних контрапунктів, які служують педаллю для виразного проведення теми в теноровому голосі. Усі означені моменти створюють контрастний злам у формі і змінюють характер

тематизму. Після проведення зміненої теми застосовується кілька стретних проведень із поступовим зростанням чисельності голосів. Починає каскад стрет двоголосна октавна стрета у двох верхніх голосах з часовим вступом у 6 долей. Одразу після неї демонструється новий варіант стретних проведень з додаванням контрапунктичного верхнього голосу та ритмічних змін теми у прямому та оберненому вигляді. Поряд з поліфонічними перетвореннями матеріалу скорочується час вступів до двох восьмих, що зумовлює зростання напруги. Заключний варіант стрети заснований на поступовому розчиненні звучання, оскільки використані лише початкові фрази теми у прозорому верхньому регістрі (2-4 октави), які поступово переходять в імітаційно побудовану інтермедію (Додаток Б. Схема б).

У цій фузі (як і в багатьох інших з цього циклу) композитор зосереджений на кантиленному образі теми, тож виконавець повинен досягти глибокого кантиленного туше. Ця начебто відсторонена за настроєм тема з рівномірним вісімковим рухом, сповнена внутрішньої напруги адже з кожним тактом вона розширює амбітус і розкручується, наче пружина і так само згортається у четвертому такті. У ній подібний принцип закладений і на рівні кожного такту, в кожному з яких композитор зазначив не тільки *cresc.* і *dim.*, а й темпові зміни: *a tempo – poch. accel. – poch. riten.*

Педаль композитор вводить тільки з 19 такту, підготовлюючи контрастний злам в образній сфері фуги, який розпочинається у вільній частині з 20-го такту. Тут тема звучить у зміненому вигляді на *mf* в обрамленні глибоких виразних басів і контрапунктичних реплік-спалахів у високому регістрі, на кожному з яких композитор ретельно зазначає *p*, тобто, знову показуючи тему ніби на авансцені. З 27 такту педаль знову зникає і відбувається робота з темою, з її стретним проведенням, що вимагає еластичного легатного визвученого виконання теми з відповідною поліфонічною виокремленістю виразовості кожного з голосів.

Прелюдія і fuga № 7. Прелюдія у строї «in F». Основою для komponування даної прелюдії є додекафонна техніка. 12-ти звукова серія

звуків, розміщених у контрастному співставленні за допомогою різних регістрів отримує 9 різноманітних варіантів викладу. Видозмінюючись ритмічно та фактурно (вертикальні комплекси співзвуч) у серії щоразу виявляються акцентування нових звуків або інтервальних сполук і цим досягається оновлення композиції при збереженні її основного інтонаційного ядра. Звертає на себе увагу сьомий, скорочений варіант серії, в якій композитор стискає мелодичні ходи до акордового викладу у вертикальних трьохзвучових комплексах. У восьмому проведенні однаковими половинними тривалостями послідовно, як і в початковому варіанті, викладається кожний звук в серії. Цим підкреслюється рівноцінність кожного звуку в процесі розвитку. Заключною крапкою є фінальний 12-звуковий кластер на всіх звуках серії в діапазоні від f^1 до g^3 , як і в першому варіанті теми. Ця прелюдія є однією з тих, які отримали наймайстерніше композиторське вирішення форми та художньо-образного змісту.

Фуга. Тематизм цієї фуги нагадує манеру Олів'є Месіана у циклі «Каталог птахів». Дзвінка тема фуги нагадує пташине щебетання: високий регістр, короткі форшлагги до кожного звуку інструментальної мелодії, насичення стрибками. Усе це надає темі фуги впізнаваного при кожному проведенні звучання (*Додаток А. Пр. 9*). Тричастинна будова демонструє складні поліфонічні техніки: це проведення тем в оберненні, стретне проведення тем в прямому русі та ракохідному варіанті, поєднаному з одночасним оберненням (9 т.) і нарешті – магістральна стрета з ракохідним варіантом проведення тем в усіх трьох голосах (*Додаток Б. Схема 7*).

В експозиції представлено поступове проведення теми усіма голосами від верхнього до нижнього з імітацією в нижню октаву і кварту. Тематичний матеріал протискладення не утримується, але є важливим у загальному розвитку композиції – на його тріольних мотивах будуються інтермедії, що сполучають розділи фуги між собою (т. 5, т. 10). Середня частина фуги характеризується активною поліфонічною роботою у перетворенні теми. Спочатку вона представлена трьома послідовними проведеннями в оберненні

у верхньому, нижньому та середніх голосах, після чого відбувається стретне поєднання теми у прямому русі та інверсії-ракоході. Прийом ракоходу композитор застосовує не лише для оновлення основного тематичного матеріалу теми, але й для ракохідного викладу інтермедії, яка передуює появі заключного розділу фуги. Це поліфонічний варіант попередньої сполучної інтермедії (т. 5) з використанням поєднання вертикальної перестановки голосів з проведенням матеріалу з кінця до початку, передбачаючи аналогічну поліфонічну техніку у заключному розділі. Він є кульмінаційною зоною усього твору, що підкреслено ремаркою *sonoramente, con moto* і динамікою *ff*. Почергово вступають середній, нижній та верхній голоси, об'єднуючись магістральною стретою в єдиний дзвінкоголосий ансамбль.

У виконавському плані важливою є ремарка *sonoramente* – сонорне нашарування обертонів у викладі кожної серії на суцільній педалі. Прийом звуковидобування схожий на виконання фуги № 5: точний токатний пальцевий дотик, активний кінчик пальця, на суцільній педалі, нашарування обертонів, звучний повноцінно-заглиблений удар кінчика пальця на *f*. У п'ятій фузі був ефект звучання багаточисленних срібних дзвіночків, а у сьомій прелюдії – більш повнозвучна дзвоновість, яка має продовження і у фузі, в протискладеннях і у інтермедіях. У фузі тема не потребує спеціального виокремлення динамічними засобами чи відмінним способом звуковидобування від інших голосів, вона впізнавана, активна, дзвінка, легка. Але варто звернути увагу на виконання широких форшлагів (інтервали в. 7, м. 9, м. 10 та ін.), що може спровокувати громіздкість у виконанні, так як після такого рвучкого широкого стрибка перший палець може автоматично важко опускатися на основну ноту. При усій звучності теми на *f* важливо не загубити її грайливого і граціозного характеру. Протискладення продовжує дзвоновий ефект, який притаманний прелюдії, що важливо не загубити за яскравістю теми.

Прелюдія і fuga № 8. Доволі розгорнута прелюдія імпровізованого типу містить внутрішній контраст у процесі розвитку. Її тематизм

утворюється чергуванням різних тематичних елементів, контраст між якими посилюється ще й завдяки фактурним, реєстровим, динамічним і темповим змінам. Темп і характер композитор зазначає – *Sostenuto, quasi pianto*. Він ретельно виписує агогічні побажання до виконання над кожним мотивом, хоче зафіксувати якомога детальніше ту образну сферу, яку задумав у цій прелюдії, що допомагає в інтерпретації цієї не простої для розуміння музики.

Починається прелюдія одноголосною речитатцією на одному звуці з поступовим розширенням діапазону, де вельми важливою є ритміка. На зміну лаконічним інтонаційним мотивам приходять схвильовані вигуки низхідних глісандуючих фраз, окреслених різкими дисонансами зм. 8 «as¹-а», м. 9 (на зміні темпу *poco con moto*) «ges²-f¹». Динамічна шкала зростає, відбувається значне розширення діапазону, до раніше викладених тематичних елементів підключаються нові, вступаючи з ними в контрапунктичний ансамбль голосів. Зі зміною темпу на *Sostenuto* починається новий етап розвитку, який характеризується поверненням до тихої динаміки, лаконічних мотивів, ніжного, м'якого ставлення до звуковидобування. Як повернення до початкової думки прелюдії, як арка, звучить трансформована речитативна фігура – ледь чутно, лагідно у високому реєстрі, вона замикає і весь диптих.

Образ не монолітний (хоча і зафіксований композитором *quasi pianto*), він вміщує в себе і філософські самозаглиблені скорботні роздуми, і відчуття краху, руйнації, душевних метань, мольби і прийняття. Тримання в полі уваги такого внутрішнього емоційного напруження, перехід від одного стану до іншого вимагає значного слухового контролю, заглиблення в образну сферу цієї прелюдії, гнучкої роботи з ритмом і динамікою.

Фуга чотириголосна, виділяється серед інших поліфонічних творів цього зошита масштабністю композиції (119 т.) та філігранно виконаною контрапунктичною роботою. У межах неокласичної стильової тенденції музики ХХ ст. Бібік звертається до ричеркару – жанру багатоголосної інструментальної (рідше – вокальної) музики західної Європи 16-17 ст. Для українського композитора звернення до різновиду фуги-ричеркати стало

своєрідним випробовуванням себе у найскладнішому жанрі майстерно виконаної, заснованої на усіх контрапунктичних прийомах і засобах строгого стилю композиції. Назва «ричерката» походить від італ. *ricercata* – вишукана, витончена, рафінована, манерна) – це майстерно написана fuga, яку характеризують використання найрізноманітніших способів перетворення теми (збільшення, зменшення, обернення, ракохід), інтенсивне використання різноманітних імітацій та канонів (в тому числі і стрет), застосування різних видів складного контрапункту та активного модуляційного розвитку.

Активного модуляційного розвитку у цій фузі немає, але є проведення від різних точок, яке може бути прирівняне до модуляційного процесу (зважаючи на те, що це сучасна музична мова). Але більшість перелічених прийомів майстерно втілені у цьому творі. Тематизм даної фуґи-ричеркати засновано на лаконічному інтонаційному мотиві з чотирьох звуків, поступового руху половинних у стриманому темпі (*Додаток А. Пр. 10*). Коротка тема позбавлена яскравої мелодико-ритмічної виразності, виявляється придатною для активної поліфонічної розробки. Тема співзвучна монограмі «ВАСН», але композитор змінює порядок звуків на «АНСВ». Протягом композиції видозмінюється варіантно мелодичний контур теми.

У будові масштабної композиції фуґи виокремлюємо три розділи, згруповані за переважанням певної поліфонічної техніки (*Додаток Б. Схема 8*). Однак групування умовне, бо плинність і безперервність розгортання переважає над чіткою структурою. Це поліфонічна фантазія на стилізовану у строгому стилі тему з імітаційно-варіаційним методом розвитку. Варто згадати про інтермедії, які з'являються лише наприкінці фуґи у заключному розділі. Фуґа демонструє складну інтелектуальну поліфонічну роботу, що потребує особливо уважного вслуховування виконавця.

Перший розділ *Sostenuto. Pensieroso* (задумливо) (1-38 т. т.) – це експозиція з прямим висхідним порядком голосів від басу до сопрано у терцієвому співставленні теми і відповіді «А₁ – С – А – с». Варто зазначити незначну інтонаційну виразність неутриманих протискладень, які радше

виконують роль педалі до позбавленої яскравої індивідуальності теми. Коротка лаконічна двохтактова тема, проведена поступово у всіх 4-х голосах утворює мініатюрну експозицію всього у 8 т., саме тому композитор продовжує розвиток першого розділу, даючи у подальшому варіанти стретних проведень теми у прямому та оберненому русі. У кожному з варіантів стрет Бібік досягає різної щільності звучання за рахунок різної кількості голосів (2-х, 3-х голосні стрети), часового інтервального вступу (від 1 до 2-х тактів), різним висотним точкам вступу голосів. Об'єднуючим принципом є послідовне проведення теми у всіх голосах у низькому регістрі.

В експозиції почергове проведення тем в кожному голосі створює враження, що музика «виповзає з глибоких надр», вона не просто задумлива, а глибоко скорботна. Невмолимий рух половинними тривалостями вимагає ретельної роботи з динамічним планом, який має різноманітні градації *p*.

Другий розділ фуги позначений змінами регістру на високий, виключенням усіх голосів і поступовим вступом дещо видозміненої теми (додаються форшлагги, які були присутні у прелюдії) у протилежному ніж в експозиції порядку (від верхніх до нижніх). Початковими висотними точками вступу голосів виявляється низхідний цілотновий тетрахорд ($a^2 - g^2 - f^2 - es^2$), тобто вступи відбуваються у вузькому діапазоні в межах однієї октави.

Початок нового розділу підкреслений зміною темпу на швидкий (композитор вказує, що половинна тривалість буде рівна четвертній) та ремаркою *Limpido* (прозоро, ясно), *dolcissimo*. Тема звучить світло, м'яко, відсторонено від драматизму першого розділу, це відчуття просвітленості. Розпочавшись поступовим викладом інтонації зміненої теми в оберненні в усіх 4-х голосах в подальшому відбувається її варіаційний розвиток в ракохідному варіанті. Це поступово проводиться двома каскадами вступу голосів, поступовим підключенням партій від двох до чотирьох голосів, що створює ефект різної міри щільності поліфонічної фактури. Введення нового етапу цього розділу не містить чіткої цезури перед тим (63 т.). Його початок знаменується появою ще одного варіанту теми, яка здобуває розширеного

діапазону в середині складових мотивів з глісандуючим заповненням (спільні риси з прелюдією). Як і типово для ричеркару, щільність використання контрапунктичних прийомів до кінця фуги зростає. В даному розділі фуги композитором досягнена значна динамізація. З 71 т. звучить безперервний каскад магістральних стрет, складне сплетіння голосів, які об'єднують проведення різних варіантів тем в одночасному звучанні. Це і тема в двохкратному збільшенні і прямому русі та в оберненому варіанті, варіант викладу теми, звукові точки якої розташовані у різних регістрах, поєднане з викладом інтонаційно-змінних варіантів тем. Виклад поліфонічної фактури поступово розширюється – два верхніх голоси залишаються у верхньому регістрі, а два нижніх поступово «сповзають» вниз, з другої октави до малої. Інтенсивність розвитку ні на мить не припиняється, відбуваючись почергово у всіх голосах у різних комбінаціях, а введення поступового *cresc.* та *agitato* веде до появи кульмінаційної точки на *f* у 86 т. з якої розпочинається заключний розділ фуги. Виконання потребує максимальної концентрації на підкресленні регістрових особливостей звучання теми, які в поєднанні зі зміною темпу дають можливість досягти найбільшої експресії, до враження поступового змішування горішнього, небесного, чистого з темним, низьким. Поступове спускання нижніх голосів з верхнього регістру у низький в автора дослідження асоціюється з падінням Люцифера з небес на землю.

Заключний розділ є продовженням емоційного напруження середнього і умовно визначається за прямим порядком вступу голосів від нижнього до верхнього, що перегукується з експозиційним вступом і дещо врівноважує загальну структуру фантазійно викладеної композиції. На початку цього розділу Бібік дає 2 варіанта послідовних стретних вступів. Окреслюючи початковими точками висхідний збільшений тетракорд « $F_1 - G - h_{es} - c_{es}^2$ » та зменшений септакорд в другому варіанті « $F_{es1} - g - b^1 - d_{es}^2$ ». Звертає на себе увагу значне розширення регістрових меж між нижньою та верхньою парами голосів у порівнянні з початковим варіантом стрети, викладеної у 86-89 т. т. Композитор виходить на кульмінаційний момент усієї фуги,

максимально розводячи регістри від контроктави до третьої октави (90-92 т. т.), ніби відбувається несамоविता боротьба між Богом і дияволом, та усе ж останнє «слово» залишається у високому регістрі (93 т), після чого відбувається введення першої інтермедії, побудованої на трансформованих інтонаціях теми на низхідних глісандуючих мотивах, запозичених з прелюдії, що вносить яскравий контраст. Поліфонічна тканина позбавляється надмірної щільності звучання та інтенсивності викладу, хоча в інтермедії також присутня імітаційна техніка. В імпровізаційний виклад інтермедії проникають початкові речитативні інтонації з прелюдії (98-99 т. т.).

У заключному проведенні тричі звучить тема, перший раз у 102-103 т. т., скандовано, підкреслено, переможно. Другий і третій раз її чотири звуки доручаються почерговому викладенню в усіх голосах, поступово об'єднуючись у кластерне співзвуччя. Це останній варіант теми фуги, яка з горизонтального способу викладу трансформується у вертикальний, утворюючи символ хреста, який навіть можна візуалізувати у нотному запису (*Додаток А. Пр. 11*). Як підсумок звучать 4-х звучні кластери в обсязі терції, у варіанті ритмоформули, викладеної на початку прелюдії. Таким чином, відбувається згортання, замикання за допомогою арки усього міні-циклу.

Для здійснення художньої інтерпретації цієї фуги є необхідним детальний аналіз структури музичної форми з усіма її виразовими можливостями, драматургією розгортання, алюзіями, до яких нас спрямовує автор, який наче веде виконавця-інтерпретатора сходинками свого геніального задуму. Мініцикл № 8 є першою кульмінацією першого зошити «Роздум» і втілює найглибші духовні концепції існування Всесвіту.

Прелюдія і fuga № 9. Цикл «прелюдія і fuga» № 9 написаний в строї «G». Тональність трактується досить умовно, хоча в прелюдії виявляється тризвучна тональна опора в двотактовому початковому елементі, викладеному суто за допомогою діатонічних звуків. У цій прелюдії композитор використовує три пласти фактури: басовий голос, середній, який містять ритмізовані акордові комплекси та верхній, дубльований в октаву у

дзвінкому високому регістрі. Прелюдія за характером світла, життєрадісна з чітко організованим ритмом і метричною пульсацією, відзначається монолітністю форми та монообразністю. Двотактовий діатонічний комплекс чергується із значно хроматизованим його варіантом, помітна деяка «рефренність», чергуються діатоніка і хроматика, що разом з опорою на діатоніку строю «G» створює колористичні гармонічні барви.

У цій прелюдії відчувається «діалог століть», перший двотактовий діатонічний мотив має два пласти – басовий голос у низькому регістрі та середній – акордовий, у середньому регістрі. Цей мотив перші чотири рази повторюється досить «педантично», статично, на динаміці *p* і має «барокове» забарвлення. Хроматизований мотив (3-4 т. т.) доповнюється третім голосом, дубльованим в октаву у верхньому регістрі на динамічному нюансі *f*, який надає характеру свіжості, грайливості, юності, є світлим і легким. Останнє проведення діатонічного комплексу у 29 т. підсилене діатонічними кластерними співзвуччями «g-a-h-c-d» (цей прийом буде використано композитором у фузі), ніби об'єднуються два образи – «бароковий», виважений, поміркований з сучасним, юним, життєстверджуючим.

Фуга контрастує з розміреним звучанням прелюдії, вона швидка (*Allegro*, восьма = 170 – 176), її секундові трелі схожі до пташиних переливів, короткі мотиви як в мелодичному так і в гармонічному розташуванні – до грайливих, безтурботних пурхань маленьких пташок. Фуга є двохголосною, чотиритактова тема містить розгортання інтонаційного ядра – секунди, представленої у різноманітних інваріантах: мелодичний та гармонічний виклади у різноманітних ритмічних модифікаціях. Тема побудована у вигляді лаконічних мотивів, розділених паузами, із застосуванням дзеркальних елементів (*Додаток А. Пр. 12*). Відповідь реальна, вступає в нижньому голосі на кварту. Протискладення інтонаційно споріднене з темою, має вигляд гамоподібних мотивів, гармонічних та мелодичних секундових комплексів.

Форма фуґи – двочастинна із значним переважанням другого розділу за масштабами та інтенсивністю поліфонічного розвитку (*Додаток Б. Схема 9*).

Експозиція традиційна, другий розділ вступає одразу по закінченню відповіді без інтермедії стретним проведенням теми з відступом в одну восьму. Тема у верхньому голосі вступає від «fis¹», у нижньому – від «a¹». З 13 по 17 такти проводиться інтермедія, композитор використовує новий тематичний матеріал, який звучить дещо насторожено, втрачається грайливість, але виконується на *p* досить «тонким», тендітним дотиком до клавіатури. Спочатку композитор виключає нижній голос і у верхньому прозоро звучить інтонація мелодичної малої секунди, які згодом підхоплюються у нижньому голосі в оберненні. У 16-17 тактах мелодичні секундові інтонації перетворюються у кластерні тризвучні комплекси, які сприймаються як звукові плями-спалахи і поступово згортаються по вертикалі.

Наступне проведення теми також відбувається у стретному викладі, але вже з більшим часовим відступом – 7 восьмих долей. Цього разу стретне проведення розпочинається з нижнього голосу і суттєво змінюється висотний інтервал між темами (перша стрет а проводилася у велику сексту (a-fis¹), друга – в квінтдециму (c-c²). Таке розведення тем у часі і реєстрі надає їй нового тембрального висвітлення. Одразу після закінчені стрети у фузі проводиться два проведення теми в оберненні спочатку в нижньому голосі від «h», далі у верхньому голосі від «h²». У якості контрапункту до першого проведення композитор використовує прозорі секундові інтонації з інтермедії, що підкреслює їх важливість і значимість у фузі. В одночасному поєднанні з темою це протискладення втрачає напруженість звучання, яке було притаманне йому в інтермедії. Друге проведення звучить на тлі педалізованого нашарування великих секунд, спочатку – надзвичайно витончено, але поступово динамізується до *f*. В останньому проведенні теми від «c²» композитор використовує стрічкове голосоведення і розподіляє її між двома голосами, об'єднуючи їх в одночасному проведенні, ущільнюючи її кластерним п'ятизвучним дублюванням (c-d-e-f-g), тобто, композитор перекидає своєрідну смислову арку до прелюдії. Звучання відбувається на

динамічному нюансі *f*, важливо не трактувати секундові кластери в ударній манері, а намагатися досягти цілісного тембрового забарвлення.

Закінчується fuga 7-ми тактовою інтермедією – підсумком розвитку і може сприйматися як кода. В ній відбувається процес згортання. Останні чотири такти на педалі звучить багаторазове повторення гармонічно викладеної секунди, поступово завмирає ритмічна пульсація і вводяться статичні гармонічні комплекси, акцентовані на динамічному нюансі *f*, які сприймаються на тлі кластерної «педалі» як звукові виблиски, спалахи.

Виконання фуги потребує досконалого володіння фортепіанною технікою та різноманітним туше. Усі нашарування гармонічних та мелодичних секундових побудов не повинні звучати різко, дисонантно, а мати м'яке тембральне забарвлення.

Прелюдія і fuga № 10. Розгорнена прелюдія імпровізаційного типу без вказівки на метричну організацію (відсутній розмір). Тактовий поділ не визначає організацію та членування фраз і мотивів. Навпаки, авторська ремарка вказує на необхідність різні ритмічні групи нот вкладати в однакову одиницю часу. Прелюдія, яка є сонорно-фігураційною монодією (за Задерацьким) за винятком заключних хоральних акордів, викладена у прозорому високому регістрі. Ніжні переливи звукових барв у поєднанні діатоніки з хроматикою, на суцільній педалі, створює сонористичне полотно з акцентуванням різних звукових точок. У заключному викладі композитор змінює фігуровані пасажі хоровою фактурою, даючи новий варіант початкових фраз прелюдії в одночасному вертикальному викладі.

Фуґа триголосна, у двочастинній композиції розгорнена і масштабніша вільна частина протиставляється інтенсивністю поліфонічного розвитку класично викладеній експозиції (*Додаток Б. Схема 10*). Семитактова, мотивно-дискретна тема послідовно викладається трьома голосами у низхідному порядку у кварто-квінтових співставленнях теми і відповіді. Тематизм формується завдяки викладу окремих звукових точок, представлених у різних регістрах, аналізуючи інтонаційну сторону теми,

констатуємо опору на 12-ти звуковий склад без звуку «gis» та подібність до пуантилістичного викладу звукового матеріалу (*Додаток А. Пр. 13*). Контрапунктуючі голоси у даній фузі є неутриманими, хоча мають між собою подібні риси завдяки фігураціям дрібними 32-ми тривалостями. Характерною ознакою, присутньою у темі є раптові динамічні контрасти, які зберігаються у всіх проведеннях, окрім останнього.

Вільна частина одразу розпочинається активною стретою у крайніх голосах, які включають тему у прямому та оберненому виді в стислий часовий інтервал – одну восьму. Це одразу створює яскравий контраст по відношенню до попередньої частини. Дисонантність цього проведення посилюється ще й завдяки інтервальному вступу у висхідну в. 14.

Невелика 2-х тактова інтермедія, яку утворюють пасажи імпровізаційного плану, підводить до наступного стретного проведення в усіх голосах. Прозоре, кристалічно чисте звучання даної магістральної стрети досягається завдяки високому регістру, октавному вступу голосів та доволі віддаленому часовому проміжку вступу – 2 такти. Яскравого акценту додають раптово підкреслені звуки, які по чергово виникають у різних голосах поліфонічної тканини. Перед наступним варіантом теми, яка дається у зворотному русі, вводиться ще одна невелика інтермедія. Ракохідний варіант теми проводиться партією нижнього голосу разом з контрапунктами, які комплементарно доповнюють її ритмікою. 2-х тактова інтермедія, яка закінчується треллю у нижньому голосі, підводить до останнього, дещо видозміненого проведення теми. В ньому відбувається повернення до початкової висоти теми «a¹», однак в процесі розвитку вона звучить однопланово, без різких динамічних акцентів, закінчується завмираючим тремолованням кластерних співзвуч у високому регістрі.

У виконавському аспекті потрібно звернути особливу увагу на тему, вона, попри пуантилістичну природу, має доволі окреслений мелодичний контур, особливо перші два такти асоціюються з народно-пісенним мотивом, якщо з'єднати мелодичну лінію без пауз. Фрагментарно викладена тема на

тлі яскравих фігураційних протискладень не має втратити цілісності. У стретних проведеннях теми (магістральна стрета 33-43 т. т.) важливо досягти диференційованого звучання кожної з них, що досить непросто, того що при стретному накладені різні роздроблені елементи теми природно змішуються між собою. Також привертає до себе увагу педаль і її колористичні функції у цій фузі. До інтермедії у 30-му такті педаль з'являється епізодично на трелях, а вже в інтермедії композитор густо виписує педаль на пасажах, досягаючи цим яскравих, контрастних загальному образному плану фуги, ефектів. І перше проведення теми після інтермедії (33-36 т. т.) також звучить на педалі, що надає їй звучанню більшої об'ємності і величності.

Прелюдія і фуга № 11. В даній прелюдії Бібик звертається до цитування теми з концерту для віолончелі з оркестром В. Лютославського, висловлюючи цим данину шани польському композитору ХХ ст. Оригінальна авторська тема містить застосування авангардних прийомів – використання чверть тонів, пуантилізму і алеаторики. Звісно, перелічені засоби, які можливо було продемонструвати за допомогою такого темперованого інструменту як віолончель, не вдалося у певній мірі втілити Бібіку у процесі творчого цитування, однак композитор прагне передати інтенсивність та протяжність звуку віолончельної партії, передбачаючи майстерне використання педалізації (втілене у виконанні Тімоті Гофта).

Композиційне розгортання прелюдії засноване на двох елементах, які контрастують один одному. Перший, що складається з групи повторюваних звуків «Е» і завершується на звуці «с», характеризується поступовим динамічним наростанням, яке виписується композитором щодо кожного звуку, що сприймається як призивні удари набату. Другий – це виразна хроматична лінія з поступовим низхідним рухом, який завершується звуком «С₁» (*Додаток А. Пр. 14*). Саме цей другий тематичний елемент відіграє пріоритетне значення у становленні форми прелюдії. В процесі розвитку він трансформується у різних регістрових варіантах: змінюється інтервальне наповнення, напрямок руху, масштабність фраз. З появою ремарки *Animato*

відбувається синтез двох тематичних складових, де перший елемент постає в іншому ритмічному вимірі (у зменшенні), хоча композитор намагається усе таки зберегти частину інтонації у кількості 5 однакових звуків, як в початковому елементі. Безперервна пульсація приводить до згортання процесу, яке відбувається завдяки поверненню до початкового елементу, але в регістрі першої октави та зі зворотною, дзеркальною динамічною шкалою.

Важливим виконавським елементом у цій прелюдії є густе, легатне звуковидобування, яке відповідає віолончельному звучанню. Крім того, уся фактура прелюдії дуже детально прописана автором щодо усіх, досить різноманітних динамічних градацій звучання і агогічних відхилень у виконанні, до чого, безумовно, потрібно поставитися відповідально.

Фуга триголосна і має інтонаційну спорідненість з прелюдією. Її трьохтактову декламаційну тему складають речитативні інтонації з подальшим хроматичним мелодизованим розгортанням (це трансформовані перший і другий елементи з прелюдії) (*Додаток А. Пр. 15*).

Поступовий вступ середнього, нижнього і верхніх голосів демонструє нетипові інтервали для експозиції – м. 2 у співставленні теми і відповіді « $g^2 - fis^1 - g^2$ ». Важливу роль у фузі відіграє тематизм утриманого протискладення, на якому засновані усі інтермедії (*Додаток А. Пр. 16*). Його виразна інтонаційна лінія і впізнаваний ломбардський ритм вступають у діалог з іншими тематичними лініями композиції, витриманої у манері схвильованого патетичного висловлювання: динаміка *ff*, ремарка *con forza*.

Після невеликої сполучної інтермедії (7-8 т. т.), яка вносить деяке заспокоєння в третє звучання теми у верхньому голосі, до утриманого протискладення у нижньому голосі долучається виразна мелодична лінія середнього голосу, яка контрастує темі і утриманому протискладенню. Однак в такому ансамблевому звучанні її рельєфність та контрастність виявляється занадто завуальованою за рахунок більш яскравих партій крайніх голосів. На неї слід звернути особливу увагу, вона представляє кантиленну повільну виразну мелодію, яка асоціюється з віолончельною звучністю, що потрібно

передати у манері фортепіанного туше. Наспівна мелодія продовжується у другій інтермедії (12-17 т. т.), імітаційно спілкуючись з партією басу.

Вільна частина фуги містить активну контрапунктичну розробку, а водночас має риси заключної частини, підсумку попереднього інтенсивного процесу (*Додаток Б. Схема 11*). Розпочинається вона інтенсивною стретою у нижній парі голосів, де звучить тема у прямому та ракохідному варіантах, в динамічній шкалі від *f* до *p*. В подальшому звучить ще один варіант стрети, де введене утримане протискладення в оберненні та обидві теми – одна в інверсії, а друга в інверсії-ракоході, ускладнене додатково технікою горизонтально-рухомого контрапункту. Після інтенсивних поліфонічних перетворень одноголосно розпочата інтермедія звучить дуже прозоро і ніжно. В процесі її розвитку композитор підключає й інші голоси, доручаючи їх проведення крайнім регістрам – контроктава та 2-3-тя октави, досягаючи таким ефектом цікавого тембрового звучання. Закінчення інтермедії плавно з'єднується із заключним стретним проведенням. Це ще один поліфонічний варіант, в якому виявлене багатогранне обдарування композитора-контрапунктиста. В цій стреті у парі верхніх голосів сполучаються теми у прямому русі та у збільшенні у супроводі утриманого протискладення із застосуванням вертикально-рухомого контрапункту. Декламаційність тем врівноважується стриманим протискладенням. З цього моменту відбувається заключна стадія розвитку, в якій головна тема фуги постає у значно трансформованому вигляді. Залишається звучати прониклива мелодія з експозиційного розділу фуги у середньому голосі. І якщо там вона недостатньо прослуховувалася із-за обрамлення більш активними голосами, то тепер у монологічному висловлюванні вона набуває ліричної виразної теплоти і щирості звучання. Згодом до неї долучаються крайні голоси, які проводять тему та окремі звороти утриманого протискладення. Усі тематичні елементи фуги у заключному проведенні позбавлені тривожного забарвлення, набувають прозорого, ніжного, ілюзорного звучання.

У виконанні теми фуги зберігається динамічний принцип, закладений в кінцевому елементі прелюдії – тема вступає на активному *ff con forza*, має призивний характер і з кожним елементом динаміка стає меншою аж до повного затихання. Протискладення досить виразне за рахунок ритму, тому композитор проставляє протилежну динаміку – *p*, що не дозволяє йому перекрити виразність теми, а колористично відтінити її. Такий принцип протилежного динамічного співвідношення звучання голосів присутнє протягом усієї фуги і вимагає ретельного слухового і тактильного контролю.

Прелюдія і фуга № 12. Прелюдія написана поза метричною шкалою, являє собою ритмо-мелодичну монодію. Темп і характер зазначено авторською ремаркою *Sostenuto ma con moto quasi lamento* (плач, стогін, ридання). Композиція спирається на сонористичний спектр, на різноманітні варіанти поєднання чотирьох звуків. Опорною є інтонація зб.1, дисонантність якої комплементарно доповнена обрамленням м. 3 « h^1-d^2 », що виконують роль педалі. Комбінування цих інтервалів спочатку у мелодичній, а згодом й у вертикалі, посилене поступовим нарощуванням динаміки від *pp* до *ff* і становить основу розгортання твору. Головне завдання піаніста – відчувати поступове динамічне розширення у звучанні фактури, довести його до межі емоційного напруження з досягненням катарсису у завершенні прелюдії, де композитор додатково розсуває звукові точки, даючи на *sfff* інтервал ч. 5 з подальшим згортанням обох голосів до початкового елементу зб. 1 « $c^2 - cis^2$ ». В цій прелюдії за допомогою обмежених та лаконічних засобів використовується ефект розширення та стискання звукової матерії.

Фуга. Триголосний поліфонічний твір заснований на використанні головного виконавського прийому – глісандо. Звукове ковзання пронизує усі головні елементи (*quasi gliss.*): теми, протискладення, інтермедії, формуючи танцювально-ігровий образ. У невеликій чотирьохтактовій темі у розмірі 2/8 реалізовується аналогічний, як і в прелюдії, прийом поступового розширення звукового діапазону. У темі, яка розпочинається висхідною інтонацією в. 2, відбувається поступове розгойдування мелодичного руху від центрального

елементу у протилежних напрямках, яке заповнюється *gliss.* і завершується інтервалом зб. 11 (ундецими). Тема впізнавана у кожному проведенні завдяки використанню оригінального виконавського прийому (*Додаток А. Пр. 17*). Темп *Molto con moto* сприяє безперервному та стрімкому розгортанню тематичного матеріалу. Експозиція побудована класично з почерговим вступом голосів від верхніх до нижніх та інтермедійним проведенням перед звучанням теми у басовому голосі. Некласичним є лише інтервал в. 2 між темою і відповіддю, але це пояснюється особливістю стилю композитора, який і раніше використовував нетипову інтерваліку в експозиційних частинах своїх фуг. Важливою є роль неутриманих контрапунктів до теми, заснованих на висхідному на низхідному малосекундовому мелодичному русі шістнадцятими, наслідуючи глісандування у темі, що підтверджено ремаркою *quasi gliss.*. На їх тематизмі заснована більшість інтермедій.

У виконавському плані глісандо взагалі додає технічних труднощів у виконанні, але робить тему яскравою і впізнаваною. Особливої уваги потрібно приділити контрапунктуючим голосам, тому що вони досить виразні і в звучанні можуть конкурувати з темою, тому потрібно їх відтінити динамічно, не позбавивши власного «обличчя». В інтермедіях, які побудовані на цих виразних контрапунктуючих голосах варто використовувати зв'язне, еластичне виконання, яке дозволить підготувати наступне проведення теми і внести певний контраст в розгортання поліфонічної тканини.

Фуга масштабна (153 т.), її тричастинна будова з інтенсивним поліфонічним розвитком середньої та заключної частини вельми імпозантна (*Додаток Б. Схема 12*). Для поступового збільшення щільності звучання Бібик використовує свій улюблений прийом стретного проведення з різноманітними поліфонічними перетвореннями. На початку середньої частини фуги композитором представлена двоголосна октавна стрета в нижній парі голосів, з часовим проміжком в 1 т., після чого в крайніх голосах вводиться двоголосна стрета у двократному збільшенні, в якій один з голосів викладений в оберненому ракохідному варіанті.

Різної фактурної щільності композитор досягає й в інтермедії. Тривалі інтермедії середнього розділу характеризуються поступовим виключенням та додаванням голосів, розширенням діапазону, що надає поліфонічній фактурі монументальності звучання. Особливо складною для виконання є інтермедія в заключній частині фуги (105-121 т. т.) де на тлі безперервного глісандо у правій руці ліва виконує розкидані звуки в діапазоні від малої до третьої октави включно. Використовується прийом перекидання лівої руки через праву. В технічному плані ця інтермедія, як і вся фуга, надзвичайно складна.

Заключна частина фуги починається стретним проведенням голосів від нижнього до верхнього, демонструючи протилежний рух відносно експозиційного розташування голосів. Маючи схожість з магістральною, насправді вона такою не є, а представлена варіантом зчеплених двох двоголосних стрет з щільним часовим відступом у 0,5 т. Кульмінаційним моментом заключної частини є введення обох магістральних стрет від верхнього до нижнього голосів, які різняться між собою різним часовим інтервалом вступу, а також застосування теми та її перетворень (обернення) в різних комбінаціях. Нашарування стретного проведення теми не передбачає диференційованого звучання голосів, а сонористичного кульмінаційного енергійного звучання фантастичного дійства. В завершенні звучить ще одна стрета, представлена ракохідним варіантом викладення теми. Усе закінчується сонористичним ефектом – звукова пляма з двох кластерів, викладених у зворотних напрямках на тлі беззвучно затиснених клавіш.

Прелюдія і фуга № 13. Сонорна прелюдія з рисами пуантилістичної техніки. Її тематизм перегукується з темою фуги № 10, в якій основне зерно, як і тут, формується завдяки викладу окремих звукових точок, розділених багаточисленними паузами. Але у фюзі № 10 ці окремі звукові крапки об'єднувалися в звучанні у мелодичну лінію, а в цій прелюдії – просто ефект звукових спалахів. «Точкове» мислення композитора у цій прелюдії виявляється навіть у тому, що він не об'єднує паузи між собою. (Висота «in H», яка відповідає цьому мініциклу, відчувається в прелюдії).

Композиція прелюдії komponується за рахунок усіх 12 звуків хроматичної системи, (хоча в основі – не серія), які, спалахуючи мерехтливими крапками, звучать на тлі беззвучно затиснених клавіш та витриманих тривалостей лінії середнього голосу $g^1-fis^1-f^1-e^1$. Монолітність прелюдії досягається опорою на єдиний тематичний комплекс перших двох тактів, з якого в подальшому видобуваються різні похідні варіанти. Особливе місце у цих варіантах займає використання одного із способів поліфонічного перетворення теми, а саме – її ракохідний варіант (останні 3 такти).

Фуга. Споглядальна тема триголосної фуґи утворюється послідовністю шести різних фраз, заснованих на вібруючих трелеподібних фігурах на *p* з ремаркою *leggierissimo* у високому регістрі з групуванням, що долає тактовий поділ. Цими виразовими прийомами досягається світлий колорит, безперервність звучання (Додаток А. Пр. 18). Після проведення теми у середньому голосі вводиться відповідь у в.3 на дві октави вище, контрапунктом до неї слугує мелодія, заснована на ямбічних секундах. Останнім в експозиції вводиться нижній голос також від висоти «h», до якого доєднується ще один контрапунктуючий голос, інтонаційно споріднений з початковим неутриманим протисклаєнням. У першій інтермедії, яка сполучає експозицію з вільним розділом, звучить тема прелюдії у більш стислому безпаузному варіанті. Композитор дає ремарку *Ad libitum [in modo Preludio]*.

Вільна частина фуґи розпочинається поверненням до головного *Tempo I* та послідовністю двох двоголосних стрет з різночасовим вступом голосів. Цікаво, що й висотні точки вступу голосів у стреті композитор формує, спираючись на звучання нестійкого дисонантного акорду – зм. 5_3 « fis^2-dis^1-c ».

Поступове проведення усіма голосами стрети веде до їх поступового виключення, після чого повертається одноголосний варіант теми прелюдії. Композитор користується прийомом так званої утриманої інтермедії, але з різними поліфонічними перетвореннями: прийом «обернення відносно осі обертання щодо основного тону» фуґи – звуку «h» – прийом строгого стилю – вісь обертання (прийоми обернення з точним збереженням усіх інтервалів).

Наступні 2 проведення теми розділені досить тривалою інтермедією, що заснована на тематичних секундових ямбічних протискладеннях, доручених двом крайнім голосам (24-33 т. т.). В цих останніх проведеннях змінюються і контрапунктичні голоси – вони набувають більш статичної форми і радше виконують функцію педалі. Контрапунктуючі голоси – це інтонація середнього голосу з прелюдії, побудована на чотирьох звуках «g-fis-f-e» у низхідному напрямку (24-27 т. т.). У завершенні у дзвінкому регістрі 3-4 октав на витриманій педалі знову звучить тема прелюдії, яка обрамляє усю композицію в єдине ціле (*Додаток Б. Схема 13*).

У виконавському плані прелюдія не містить значних технічних складнощів, але потребує спеціального виконавського туше – неглибокий напівдотик пальців з об'єднуючим рухом зап'ястя, особливо на вібруючих секундових коливаннях, на яких в основному заснована тема. Уся фактура фуги – сонористичного плану і ґрунтується на виразовості звукових нашарувань. Динамічний план фуги коливається в діапазоні «*p-pp*». Тема на *p* і в такій вібруючій конструкції не має яскравої виразності, а наділена певною мерехтливістю, ніби звучання її кожного елемента виникає здалеку і туди ж зникає. Це звукове мерехтіння асоціюється з дзвоновістю, звук якої пробивається здалеку. Контрапунктуючі голоси додають певних звукових відблисків до образного строю теми. Усе звучання фуги – космічно-нереальне. Три утримані інтермедії на темі прелюдії майже рівномірно розділяють фугу і ніби «заземляють» це звукове сонористичне марево.

Прелюдія і фуга № 14. Прелюдія. Спокійний і безтурботний характер прелюдії формується завдяки 4-м фразам, діалогічно викладеними у партіях лівої та правої рук. Переважання звуків середнього та високого регістрів у спокійному темпі довгими тривалостями на *p* створює світлий і врівноважений колорит. Починаючись одноголосно, кожна з партій поступово збагачується комплексом звуків, утворюючи цікаве звучання за рахунок комбінування діатонічних та хроматичних кластерів на педалі.

За своїм типом це хоральна прелюдія, що проростає з монодії. Поряд з унісонами, які розпочинають кожен з чотирьох фраз, вона містить розщеплені і потовщені до акордового вигляду співзвуччя або комплекси. Четвірка відіграє особливу роль у цій прелюдії, вона фігурує і у великому масштабі – чотири фрази, і в меншому, у кожній фразі формується по чотири звукових комплекси в партії правої і лівої рук. Заключна fuga I зошиту є його другою кульмінаційною зоною і належить до складних фуг змішаного типу, її можна віднести до групи потрійних фуг з одночасним експонуванням двох тем та новою третьою темою, що приєднується (*Додаток Б. Схема 14*).

1-й розділ fugи – *Largo*, це експозиція з сумісним проведенням обох тем у висхідному прямому порядку вступу голосів з кварто-квінтовими співставленнями теми і відповіді. Теми контрастні: перша заснована на низхідних секундових інтонаціях *lamento*, друга являє собою схвильоване висловлювання на одному звуці короткими 32-ми тривалостями, що перериваються постійним паузуванням (*Додаток А. Приклади 19-20*).

В експозиції обидві теми, починаючи з другого такту, вступають у контрапунктичний діалог, доповнюючись звучанням невиразних ліній контрапунктуючих голосів. Особливим завданням піаніста є диференціація образних сфер цих тем, вони відрізняються ритмічним вирішенням, друга тема здатна «перетягувати» на себе увагу і змішуватися із звучанням першої теми. Потрібна ретельна слухова робота над утриманням різнообразності ламентозної першої і схвильованої, остинатного плану, другої тем.

Другий розділ fugи – розвивальна частина, повністю присвячений контрапунктичній розробці обох тем. Починається одночасним звучанням обох тем у крайніх голосах в оберненні, при чому обернена T 1 змінює характер з ламентозної на досить впевнену і навіть дещо загрозливу у своєму виростанні з низького регістру в верх, що потрібно врахувати піаністу у виконавській інтерпретації. Бібік надалі динамізує поліфонічний розвиток завдяки введенню двох стрет, з яких перша є магістральною на другу тему в оберненні, а друга являє собою двоголосу стрету першої теми у прямому русі

з контрапунктичним поєднанням другої теми в оберненні та ракохідному варіанті. Ця стрета Т. 1, яка розпочинається з середини 9-го такту, потребує окремої детальної роботи, так як потрібно досягти рельєфності і відокремленості в звучанні двох однакових тем (між вступами тем утворюється інтервал м. 9) в канонічному викладі на тлі виразної за своїми ритмічними особливостями Т. 2 у верхньому голосі.

В наступних проведеннях композитор досягає ефекту стискання і пришвидшення часового плину за рахунок стретного проведення першої теми в чотирикратному зменшенні, композитор дає ремарку *quasi singhiozzo* (ніби ридаючи) та *incalzando* (прискорюючи), насправді це звучить, ніби щось зазнає краху, розсипається, руйнується. Композитор контрапунктично з'єднує обидві теми, з яких перша звучить у зменшенні, а друга проводиться у скороченому стретному варіанті у верхній парі голосів. Усе це супроводжується динамікою *ff* та авторською ремаркою *Pochis. piu mosso*.

Третій розділ фуги (13-15 т. т.) позначений появою нової, досить яскравої контрапунктуючої теми, характерною особливістю якої є подвійні форшлаги (стилістика доби бароко, по суті є мордентом, тобто композитор об'єднав діалог різних стилів, жанрів і часових вимірів в єдиному просторі) (Додаток А. Пр. 21). В даному розділі третя тема почергово проводиться середнім, нижнім та верхнім голосами. Вже в іншому, ніж в першій експозиції, інтервальному співвідношенні традиційні кварто-квінтові інтервали змінюються на секундові d^2 -E-fis³. Супроводжуючими голосами до третьої теми є вже знайомі нам перша та друга теми, які композитор використовує з поліфонічними перетвореннями, зокрема, в оберненні.

У виконавському плані складний розділ, усі три теми наділені своєю індивідуальною виразністю і потрібно їх рівноцінно утримувати в площині виконавсько-слухової уваги. Ще й усі три вступають на динамічному нюансі *ff*, ніби заявляючи про свої права і рівноправ'я. В цілому увесь третій розділ характеризується насиченою динамікою та емоційною напругою, три теми ніби виводяться композитором на авансцену цього поліфонічного дійства.

В контексті форми даний розділ можна трактувати як заключний, оскільки в ньому відбувається об'єднання усіх тем в одночасному звучанні. Але, зважаючи на те, що третя тема у цьому розділі з'являється вперше і почергово проводиться усіма голосами, можна вважати це другою експозицією на нову (третю) тему, що приєднується до двох попередніх.

Після «умовної» репризи розпочинається ще інтенсивніша хвиля розробки, в якій панівне місце займає поліфонічна робота з третьою темою. Увесь розділ вміщується в один 16-й такт, який займає 2,5 сторінки нотного тексту. Композитор виходить за межі метричного поділу, вільно творить поліфонічні сплетіння. Спочатку проходять два каскади магістральних стрет у низхідному русі, побудовані на третій темі у чотирикратній димінуції. Далі – складні контрапунктичні поєднання трьох тем в основній версії, восьмикратній димінуції третьої теми, а наприкінці каскад стрет, що поєднують другу і третю теми. В цьому проведенні відбувається поступове витіснення схвильованої другої теми третьою темою в усіх голосах. Магістральна стрета третьої теми, на зміну тривожно пульсуючій другій темі, вносить заспокоєння. Тут одночасно і звужено часовий простір (теми в багаторазовій димінуції), і розширено (ах одного безрозмірного такту).

Цей розділ вимагає від виконавця особливої зосередженості через швидкі калейдоскопічні зміни тематичних поєднань. Важливим елементом в розумінні її образності є не тільки поліфонічна робота, а й реєстрова драматургія. Уся фактура протягом усього розділу поступово спускається з верхнього реєстру (третя октава) до самого низу (третій голос в останньому проведенні розміщується у великій октаві)⁹. Ніби відбувалася інтенсивна боротьба трьох тем, але переможців не знайшлося.

П'ятий розділ фуґи, який звучить як своєрідний підсумок, як кода-післямова (у післямові багато не говорять, а коротко, але ємко), містить почергове проведення усіх трьох тем, які в процесі активного розвитку отримали значну трансформацію образної сфери. Розділ розпочинається

⁹ Подібний прийом ми спостерігали у фузі № 8.

проведенням другої теми на *p*, яка звучить неначе скарга, композитор зазначає – *quasi pianto convulso* (ніби скарга, конвульсивно). На тлі заключного звуку другої теми, що витримується, ясно, світло та спокійно партію верхнього голосу проводить третя тема, додаючи до загального звучання свій педальний звук, композитор і їй відводить своє місце в образному плані і зазначає – *sereno* (ясно, світло, спокійно). Обидві теми є тлом для проведення першої теми, композитор відводить їй власну образну сферу і зазначає – *pensieroso* (задумливо). Перша тема позбувається ламентозної інтонації і звучить задумливо, спокійно.

Зошит II «Напруження».

Прелюдія і фуга № 15. Другий зошит циклу «34 прелюдії і фуги» «Напруження» відкриває мініцикл № 15. Звуковий простір прелюдії виражає медитативний стан, підкреслений ремаркою *sorgere* (виникати, світанок), обидва значення цього терміну відповідають образній сфері цієї прелюдії.

Музична форма прелюдії організується імпровізаційно, музична тканина будується на ритмічній імпровізації шістнадцятими тривалостями на фіксованих звуках, які точково з'являються в усіх голосах. Хоральний тип прелюдії (за Задерацьким) тут збагачується контрастами регістрів, інтервальними співставленнями, зосередженнями на окремих тонах. Кожен з них є носієм музичної ідеї в просторі, статична форма повторення окремих звуків утворює в комплексі сферу напруження співзвуч, які спочатку сприймаються як ізольовані, а згодом у свідомості слухача трансформуються у статичну монолітну структуру. Початкові точки прелюдії виявляються важливим інтервальним співставленням, які згодом будуть виявленні у фугі в темі і протискладенні. Завершується прелюдія на основному тоні «Cis».

Фуга є триголосною, атональна тема енергетично сконцентрована, і містить фрагментарно побудовані мотиви, які перериваються паузами (Додаток А. Пр. 22). Темп – *Allegro*, авторська ремарка – *sotto voce, leggierissimo*. Виконання теми потребує тонкого звуковедення і володіння педаллю. Емоційно-образний зміст фуги контрастує медитативному стану,

який був присутній у прелюдії. Експозиційна частина містить три обов'язкових проведення з одним додатковим, в доволі нестандартних тональних співвідношеннях у в. 7 (*Додаток Б. Схема 15*). Застосування великої кількості нестандартних співвідношень теми і відповіді у В. Бібіка є нормою і пояснюється прагненням композитора урізноманітнити сонорно-яскраві ефекти у колористичних сполученнях теми і відповіді.

Фуга містить утримане протискладення, засноване на заключних інтонаціях теми, у його закінчення проникає рух шістнадцятими, який був присутній в прелюдії. Тема тритактова, атональна, перше проведення від звуку «eis¹» у середньому голосі. Відповідь вступає у верхньому голосі на м. 7 вище – від «dis²» - це початкові звукові точки прелюдії. Невеличка інтермедія виконує роль зв'язки і сполучає з третім проведенням в нижньому голосі від «eis». Утримане протискладення викладене у верхньому голосі, а статичне протискладення – у середньому. Між наступними проведеннями теми є також коротка інтермедія-зв'язка. Експозиція фуги класична, якщо не враховувати нестандартних тональних співставлень.

Розвиваюча вільна частина розпочинається проведенням теми на іншій висоті від «g» та викладення у середньому голосі з інтонаційними видозмінами утриманого протискладення. Відбувається розрідження фактури – виключається верхній голос, після цього проведення теми вводиться доволі тривала інтермедія, заснована на імітаційному проведенні заключного елемента теми в усіх трьох голосах (18-20 т. т.). Після цього композитор застосовує стретне проведення теми в двох голосах в доволі стислий часовий проміжок – 2 восьмих тривалості. Інтонаційне співставлення між початковими точками тем набувають більшої гостроти, завдяки зміні м. 7 на в. 7. Після стретного проведення у нижньому голосі звучить тема від «f», дана в повному контрапунктичному варіанті. Інтермедія, яка звучить після цього проведення, демонструє виклад розосередженого тематизму у різних регістрах і голосах. Наступне проведення теми таємниче звучить у надзвичайно низькому регістрі від «D», неначе новий етап розвиваючої

частини, який містить трансформацію теми, яка буде дана у видозміненому вигляді – в середньому голосі від «h», у якій змінена заключна інтонація секунди на нону, і у нижньому голосі – остаточне проведення від «eis», на початковій висоті, тема втрачає чіткість і виразність ритмічного малюнку, що сприймається як її скорочення. Контрапункт до неї – кластерне нашарування на комбінуванні діатонічних і хроматичних кластерів. Розосередженість стану повертає до медитативного стану, який панував у прелюдії. Закінчується початковою точкою «eis» на педалі. Прелюдія почалася на педалі на «eis» і fuga закінчується на «eis» на педалі – арка замкнулася.

Динамічний діапазон усієї фуги – «*p-pp*», у швидкому темпі виконання потребує великої майстерності, тому що «класичний» глибокий чіткий удар пальця не може бути застосований, використовується туше активним кінчиком пальця, напівзаглиблення в клавіатуру, об'єднуючі рухи зап'ястя при відокремленому точковому дотику кожного пальця. Фуга в інтермедії (18-20 т. т.) і в стретному проведенні теми (21-23 т. т.) набуває в звучанні дзвонових ефектів, які досить часто зустрічаються у цьому циклі.

Прелюдія і fuga № 16. Цикл № 16 написаний без яскраво вираженої тональності, роль центру відіграє звук «Cis». Темп і характер початку прелюдії композитор визначає *Con moto. Agitato*, чверть = 138-140. Авторські вказівки *quasi pianto, con forza*, динаміка *f* в усіх голосах вказують на характер виконання. Дисонантність є основною ідеєю даного циклу. В ролі провідних дисонацій виступає тритон, велика септіма та гармонічна секунда. Активні варіантні зміни цих мелодичних та гармонічних співзвуч створюють різні фази напруги. У прелюдії абсолютно відсутня тактовий поділ, що надає їй імпровізаційного викладу. В основу її формотворення покладається варіантний розвиток 1-го мотиву, який звучить у супроводі вертикальних секундових комплексів. Розпочинається прелюдія напруженою висхідною інтонацією зб. 4 з подальшим низхідним стрибком на в. 7. Ці напружені інтонації звучать на тлі великих секунд, які згодом збираються у кластери (цілотноновий кластер c-d-e-fis-gis). В подальшому напруга звучання зростає

завдяки октавному дублюванню інтонацій тритону та в. 7 і дисонантному кластерному комплексу, підкресленому штрихом *tenuto*.

Зі зміною темпу на *Piu sostenuto* «градус» напруги дещо знижується, з'являється невелика низхідна гамоподібна зв'язка, ефекту пригальмовування руху і напруги звучання якій надають паузи, які переривають мелодичну лінію пасажів. Вона приводить до заключної межі форми, темп стає спокійнішим, *Sostenuto ma non troppo*, динаміка вже не йде на зростання, закінчується прелюдія багаторазовим повторенням початкової інтонації на динамічному нюансі *f* на фоні секундової педалі у нижньому голосі на *p*.

Фуга вводиться *attacca*, написана в оригінальному розмірі 5/8, триголосна. Тема атональна за своєю природою, в ній присутній майже увесь хроматичний звукоряд (крім звуку «h»), поступово розгортається за допомогою мелодичних секундових мотивів, наприкінці вводиться інтонація, запозичена з прелюдії – зб. 4 і низхідна в. 7 (*Додаток А. Пр. 23*). Важливість тритонової інтонації демонструється і в специфічних висотних співставленнях теми і відповіді, таким чином композитор виявляє інтонаційні зв'язки, трансформовані з горизонтальних у вертикальні площини.

Протискладення не утримане, вводиться фрагментарно і засноване на мелодичних секундах та септимах. В експозиції голоси вводяться почергово у верхньому, середньому та нижньому голосах без інтермедій. У розвиваючій частині тема змінюється завдяки впровадженню різних контрапунктичних прийомів: трансформація теми завдяки скороченню та зміні інтонацій, її ракохідному проведенні та обох утриманих протискладень. Звертає на себе увагу каскадний вступ голосів від верхніх до нижніх і навпаки, що є правилом, яке використовується у всій фугі (*Додаток Б. Схема 16*).

Початок розвиваючої частини підкреслюється виключенням голосів, у темі відбуваються зміни і вона трансформується у мужню, активну і рішучу. В подальшому проведенні теми від «с¹» в середньому голосі і «fis¹» у верхньому відбувається введення двох утриманих протискладень, які досить подібні між собою, розрізняє їх протилежність руху в окремих моментах, а з

31 т. знову синхронізуються секундіві ходи. Невелика інтермедія-зв'язка 34-36 т. т. є контрастною за інтонаційним матеріалом до теми, в ній, неначе вигуки, звучать інтонації низхідного тритону d-as-es. Після паузи в 37 т. розпочинається новий розділ розвиваючої частини, відбувається повернення до Темро I і початкового медитативного стану. У цьому розділі композитор використав поліфонічну варіацію на попереднє проведення тем тільки в ракохідному викладі (Додаток Б. Схема 16), чим здійснив радикальне оновлення тематичного матеріалу. У невеликому епізоді (55-62 т. т.), викладеному одноголосно, підкреслюється важливість інтонації в. 7, яка багаторазово повторюється. Останнє проведення теми є найменшим розділом фуги, але в ньому відбувається підсумок і об'єднання тематичних інтонацій з прелюдією. Тема викладена без змін від «fis²» протягом 4-х тактів, а далі композитор перекидає інтонаційний місток до прелюдії багаторазовим повторенням її початкової інтонації. Завершується фуга багаторазовим повторенням надзвичайно дисонантного вертикального комплексу на інтервалі в. 7, підсилене великим зростанням динаміки до *fff*.

Цікаво порівняти виконання цього циклу у виконанні Б. Заранкіна і Тімоті Гофта (інтернет-посилання вказані на початку 2.2.), що суттєво різняться між собою,. Основні відмінності виконання полягають у трактуванні динамічних відтінків, які створюють певні фази напруження і використанні манери туше.

Б. Заранкін розпочинає прелюдію спокійніше в динамічному плані, а до кінця 4-го такту збільшує напругу звучання. Натомість Т. Гофт розпочинає насиченіше, як зазначено композитором: *con forza* та *f*, але тримає динаміку більш «рівно», згідно вказівкам автора, *f* аж до кінця першої межі форми у 10-му такті (поділ на такти даний В. Бібіком умовно, у вигляді пунктирної лінії). Розпочинаючи з 6-го такту Б. Заранкін трактує кластери у лівій руці «ударно», акцентовано, мелодична лінія у правій руці також звучить досить різко. Т. Гофт більш слідує вказівкам у нотах і використовує у виконанні штрих *tenuto*, який позбавляє виконання надмірної різкості та «ударності».

В 11-12 тактах, *Piu sostenuto*, Б. Заранкін дещо урізноманітнює звучання за рахунок збільшення динаміки на початку другої фрази у 12 т. Т. Гофт дотримується надзвичайно делікатного *p* і довше «дослуховує» звук до затихання перед наступною межею форми – *Sostenuto ma non troppo*.

Виконання закінчення прелюдії також відрізняються. У Б. Заранкіна партія лівої руки звучить загадково, тихо, але наповнено, партія правої руки, яка представляє статичне повторення одного і того самого мотиву, звучить сухо, однозвучно. У виконанні Т. Гофта спостерігається більший динамічний контраст між партіями правої і лівої рук, більша увага до *p* у лівій руці.

У фузі виконанню Б. Заранкіна притаманний «сухіший» звук, відчуття звукового членування теми, менша увага до *crescendo* та *diminuendo*, натомість Т. Гофт детально «вимальовує» найтонші нюанси динамічних відтінків, туше м'яке, наповнене, зв'язне і цілісне проведення теми (і взагалі проведення поліфонічних ліній) на надзвичайно «тонкому» *p*, у «щедро» паузованих протискладеннях звук ніби тане на завершенні кожного мотиву.

Розвиваюча частина відзначається зміною темпу *Con moto (Allegro)*. Б. Заранкін лише незначно змінює темп і характер, протискладення у розвиваючій частині трактує різко, штрих *tenuto* акцентовано. Т. Гофт змінює темп згідно ремарок композитора і вольовий експресивний характер протискладення трактує стриманшіе, без різких акцентів. Подібні відмінності у звуковому та динамічному плані зберігаються до кінця фуги.

Обидва виконання є оригінальними, цікавими, талановитими, але, на нашу думку, художня інтерпретація Т. Гофта більше відповідає стилю В. Бібіка, який описували перші інтерпретаторки його музики – В. Лозова та Т. Веркіна на основі особистого обговорення з композитором стилю виконання його сонат. Т. Гофт володіє неймовірно тонким чуттям динамічних барв, навіть на динаміці *f* уникає ударності у виконанні, більш детально слідує динамічним, темповим та образним «побажанням» автора.

Прелюдія і фуга № 17. Цій прелюдії і фузі відповідає центральний тон «Dis». Прелюдія є прикладом втілення напруги, властивій для другого

зошита, що досягається темпом *Allegro*, авторською ремаркою *Ad libit. Agitato*, динамічним діапазоном «*f-ff-sfff*». Композитор створює дисонуючу сонористичну поліфонічну вертикаль, чия гострота посилюється завдяки динамічним відтінкам та педалізації. В образному сенсі прелюдія демонструє приклад драматичного розвитку, у якому поєднуються сфери зосередженого роздуму (думка наче постійно рухається навколо однієї теми) та енергетичного руху. Розгортання прелюдії побудоване на поступовому повторенні пульсуючого звуку «dis³», виразні ямбічні мотиви закінчуються нисхідним каскадом шістнадцятих тривалостей. Початкова фаза розвитку прелюдії базується на одноголосному викладі, який у поєднанні з динамікою *ff*, виразним виконанням *molto espressivo* та утриманої впродовж тривалого часу педалі, звучить доволі імпульсивно, незважаючи на одноголосну фактуру створюється враження інтенсивності звучання.

Надалі відбувається поступове розширення звукових комплексів за рахунок збільшення кількості та об'ємів каскадів шістнадцятими, збагачення регістрового параметру завдяки введенню партії лівої руки, яка викладена імітаційно. Це формує сонорно-кластерну гармонічну вертикаль, безупинний потік якої приводить до кульмінації на *sfff Tempo I*. З цього моменту розпочинається заключна фаза розвитку прелюдії з проведенням теми в прямому й інверсійному виді у обох голосах (інверсія не дослівна). Заключне звучання підкреслюється багатозначною ферматою як підсумком розвитку.

Фуга чотириголосна, подвійна, епічно-масштабна, із застосуванням складних поліфонічних технік. Це фуга з утриманим протискладенням до обох тем та інтенсивним розробковим розділом, заснованим на введенні нового тематичного матеріалу (*Додаток Б. Схема 17*).

Перша тема має декламаційний характер, статична, заснована на секундових інтонаціях, які розділяються паузами (*Додаток А. Пр. 24*). Дисонантність інтонацій у темі, поєднані з імпульсивним та енергійним виконанням у темпі *Allegro*, авторська ремарка – *precipitandosi* (квапливо,

прискорюючи), на динамічному нюансі – *ff*, створює напружене звучання що сприймається, як логічне продовження розвитку, розпочатому у прелюдії.

Експозиція першої теми класична, тоніко-домінантове співставлення теми і відповіді у верхній парі голосів (S-A) змінюється домінантово-тонічним співставленням відповіді і теми у двох нижніх голосах (Т-В) із застосуванням ракоходу. Між цими проведеннями міститься двотактова інтермедія. В інтонаційному плані цієї фуги, як і в більшості інших фуг В. Бібіка, відзначається перевага теми і підпорядкована роль протискладень, мелодично нейтральних. Протискладення сприймаються як комплементарно-сонорні доповнення до теми у формуванні музичної фактури.

Заявлена образна сфера у II зошиті – «Напруга» вповні розкривається у цьому циклі. Динамічний діапазон фуги ще напруженіший, ніж у прелюдії – «*f-ff-fff-sff-sfff*». Протягом твору автор наголошує – *molto espressivo, non diminuendo*. В експозиції контрапунктичні голоси розташовані нещільно, експресивність і динамічна напруга концентрується в темі, що і є важливим завданням інтерпретатора – втримати її протягом усієї експозиції, використовуючи інтонаційну напругу інтервальних сполучень між звуками теми і багатозначних пауз. Цікавим є поєднання в розвиваючій частині тактової будови фактури з безтактовою (з умовного 11 по умовний 16-й такти). За рахунок такої нотації композитор досягає пластичності звукової матерії, яка існує немовби поза часовим виміром.

Цій фузії притаманний низхідний каскадний вступ голосів. Вільний розділ фуги поєднує експонування другої теми з інтенсивністю розробки її матеріалу. Це надзвичайно динамічна фаза розвитку цієї частини. Т₂ заснована на поєднанні поліритмічних мотивів, викладається стретно. Це магістральна стрета, яка за рахунок щільності звучання та атональності викладу сприймається надзвичайно драматично і гостро. Виконання цього фрагменту надзвичайно складне в технічному, ритмічному, фактурному і образно-емоційному планах. Стретне проведення другої теми утворюють складні поліритмічні сплетіння у швидкому темпі, а оскільки п'ять стрет

слідують підряд без зупинки, це утворює лавину емоцій, несамовитий спад зверху вниз (з четвертої октави у верхньому голосі і третьої – у нижньому уся фактура поступово зсувається до другої у верхньому голосі і великої у нижньому). В подальших проведеннях композитор вводить T_1 , яка вплітається у складну поліфонічну тканину, поступово витісняє емоційно-збуджену T_2 і призводить до повного заспокоєння та розрідження звучання.

Розпочинається наступна фаза розвитку, заснована на введенні нового контрапунктичного матеріалу, який проходить інтенсивну поліфонічну розробку матеріалу. В цьому розділі фуги переважає імітаційна техніка, у якій розробляються нові тематичні елементи, деякі використовуватимуться у подальших контрапунктичних поєднаннях обох тем. Ремарка *Allargando* вказує на посилення нестійкості, гостроти звучання, у плані виконавських труднощів надзвичайно ускладнюється поліфонічна фактура. Цей звуковий потік приводить до кульмінаційного, апофеозного проведення обох тем (25 т.) з утриманими протискладеннями, якими починається третя фаза вільної частини. Обидві теми різні за масштабом, даються композитором у нових поліфонічних варіантах завдяки введенню утриманих протискладень як до першої, так і до другої тем. Мелодичні лінії яскраво контрастують одна з одною і рельєфно прослуховуються у щільній поліфонічній тканині. Композитор дає до T_1 один похідний варіант, а до T_2 – більше, застосовуючи техніку вертикально-рухомого контрапункту з новими варіантами.

Інтенсивна складна поліфонічна розробка матеріалу у вільній частині приводить до завершення, де з'являються обидві теми у трансформованому вигляді. T_2 , як і у початковій версії, викладається стретно з ритмічними змінами – це стретно-імітаційна побудова на інтонаційному матеріалі T_2 , на «скандуючих» четвертних тривалостях. Внаслідок цього нашаровуються різні кластерні дисонантні співзвуччя. Інтенсивне стретне проведення мелодичної лінії T_2 у високому регістрі рівномірними чвертками утворює сонористичну «звукову хмару». У завершенні мелодична інтонація втрачає своє панівне значення і на перший план висувається дисонуюча вертикаль.

Рух статичними четвертними тривалостями нагадує рух маятника. Після низхідного дисонантного каскаду T_2 вступає трансформована T_1 , яка містить лише початкові інтонації висхідних секунд в ритмічно вільному викладі.

Закінчується fuga основним тоном «dis³» в мелодії верхнього голосу. Статичним, залігованим, завмираючим проведенням завершується уся fuga. Після надзвичайно щільного звучання відбувається розрідження, звукові потоки напруги стихають, сонорна тканина неначе розчиняється. Як видається, ця fuga найбільш напружена та експресивна у другому зошиті «Напруження», головню завдяки складній та різноплановій поліфонічній роботі. Вона стає першою кульмінаційною точкою у другому зошиті.

Прелюдія і fuga № 18. Стрій цього мініциклу за логікою має бути «Dis», але тональна опора цілком прихована. Прелюдія хорального типу з наскрізним розвитком, метрично невизначена, що визначає її імпровізаційну природу. В прелюдії втілена ідея дзвоновості, що досягається підкресленим синхронним проведенням акордових комплексів у різних ритмічних варіантах, ніби імітація великих і малих дзвіночків, підкреслена ремаркою *Quasi suoni di campane* (ніби дзвонять дзвони), темпом *Moderato*, і значним динамічним діапазоном – «*fff* – *p*». На початку прелюдії акордові комплекси акцентовані і композитор дає вказівку – *con forza*, динамічний нюанс – *fff*. Характер звучання надзвичайно експресивний, стривожений.

Після звучання акордових комплексів повторюється звук «h¹», фактура поступово обростає дисонантними малосекундовими інтервалами. Нашарування додаткових звуків призводить до кульмінаційного кластерного звучання у високому регістрі, після якого звучить віддалене сонористичне відлуння – ніби відгомін подій. Таке відчуття досягається завдяки ефекту динамічного затихання та розведення секундових співзвуч у різні регістри – утримуються вже не щільні секунди, а нони. І на затихаючих звучаннях вводяться вібруючі нові звуки. Кінцеві висотні точки прелюдії стануть початковими точками теми і відповіді у фузі («fis»-«g»-«gis»).

Фуга ґрунтується на тематизмі, мелодично індиферентному, натомість впізнаваному завдяки яскравій ритмоформулі. Медитативного характеру, вдумлива восьмитактова монофонічна тема вступає від «Fis» на пульсуючому тоні, виразність і рельєфність якої досягається завдяки ритмічним змінам (*Додаток А. Пр. 25*). Її проникливий делікатний настрій - наче відгомін образу прелюдії. Початкові точки вступів тем переґукуються з останніми точками у завершенні прелюдії – таким чином композитор «закодував» інтонаційно-інтервальний зв'язок між прелюдією і фугою. Уся фуга витримана у спокійному русі і прозорих тонах. Незважаючи на низький регістр, тема звучить медитативно, філософськи, як споґад пережитих подій.

Важливою для інтонаційно-образного строю теми є регістрова драматурґія. В експозиції тема почергово проводиться висхідним рухом у чотирьох голосах від басу до сопрано, що створює ефект просвітлення. Секундова дисонантна інтерваліка вступу тем підкреслює напругу: бас і тенор від «Fis» і «Gis», альт і сопрано від «g» і «a» утворюють 4-звуковий малосекундовий кластер (*Додаток Б. Схема 18*). Попри те звучання не сприймається як гостродисонантне через роззосередження в різних октавах.

Обидва протискладення будуються на ритмічно комплементарному остинатному повторенні теми. Кожний новий голос, який доєднується до поліфонічного цілого, ритмічно ущільнює та посилює дисонантність вертикалі. Така особливість тем і протискладень пов'язана з образом дзвоновості, втіленому у цьому циклі. Проте у прелюдії дзвін «матеріальний», а у фузі – глибокий, внутрішній, сакральний. Розвиток фуґи підпорядковується розкриттю цієї ідеї, базується на варіантному принципі фактурного ускладнення. Після експозиції звучить невелика інтермедія-зв'язка у верхньому голосі, після якої вступає своєрідний патетико-траґедійний монолог, мелодична лінія якого переривається паузами. Цей монолог з'являється ще раз у вільному розділі фуґи між стретним проведенням теми в 45 т. В подальшому ж він стане основою для імітаційної побудови епізоду перед заключною частиною.

Вільна частина будується на стретному варіантному проведенні тем з секундовими співвідношеннями між голосами – засада розвитку, запозичена з прелюдії. Спочатку це триголосна стрета, утворена трьома верхніми голосами («g¹» «a²» «b¹»). Далі – два варіанти чотириголосних магістральних стрет зі стислим часовим інтервалом і секундовими співвідношеннями («Н»-«c¹»-«cis²»-«d¹» та «dis²»-«f»-«g¹»-«fis²»). Прозорість звучання досягається регістровим розшаруванням голосів від великої до другої октави. Кульмінаційним пунктом є проведення теми від «Fis» в басовому голосі на *marcato*, що створює темне і грізне звучання, яке підсилюється проведенням на *ff*, на тлі дисонуючих співзвуч у витриманих верхніх голосах.

Заклучна частина теж стретна, представляє чотири варіанти магістральних стрет, початкові точки яких дзеркально обернені до вступу голосів в експозиції, що створює ефект заглиблення на противагу ефекту просвітлення на початку фуги. Вельми продумана інтонаційна драматургія початкових точок пропост і ріспост у хроматичному звукоряді (за виключенням звуку «as»). Каскади стрет звучать на *pp* у прозорих верхніх регістрах, фуга завершується ніжно, «ангельською» темою у сопрано у найвищому регістрі від «eis⁴» на завмираючому тлі витриманих голосів.

Прелюдія і фуга № 19. Лаконічна прелюдія хорального типу у темпі *Largo* є своєрідною сонорно-імпресіоністичною преамбулою до фуги. Розпочинається хроматичним протилежним рухом голосів, дубльованим в октаву у басах та стрічковим голосоведенням акордової вертикалі. Контраст регістрів, рух паралельними секст- і квартсекстакордами, обертонове заповнення середини, дзеркальне голосоведення з ілюзією розширення, а згодом звуження простору, створює імпресіоністичний образ. В подальшому розгортанні композитор застосовує сонористичні прийоми, тремлюючі кластерні співзвуччя на крещендууючій динаміці на тлі беззвучно затиснених клавіш, прийоми вібрування як колористичний ефект. Після дисонантних вертикальних комплексів звучить коротка прониклива фраза-монолог у

високому регістрі, заснована на секундових інтонаціях. Закінчується прелюдія тендітним малосекундовим кластером у верхньому регістрі.

Фуга триголосна, різко контрастує з прелюдією за образним змістом і тематизмом. Токатний безперервний біг *perpetuum mobile* у темпі *Prestissimo* швидкими четвертними тривалостями не зупиняється ні на мить. Примхлива мелодична лінія хроматизується за принципом серії, наближаючись до розширеної 12-тиступеневої тональності. Десятитактовий масштаб теми (тактування дається композитором умовно, пунктирною лінією), широкий діапазон у межах в. 13, швидкий рух – усе це сприяє відчуттю алеаторичної спонтанності, непередбачуваності наступного звучання (*Додаток А. Пр. 26*).

В експозиції витримано послідовний вступ голосів від нижніх до верхніх в кварто-квінтовому співвідношенні («fis»-«cis¹»-«fis¹»). Контрапункти в тематичному і ритмічному співвідношенні не контрастують до теми, а радше будуються на варіантних змінах її мотивних елементів.

В першій інтермедії відбуваються фактурні трансформації, змінність голосів у 31-46 т. т. (2+3+1), розробковий двоголосний розділ фуги активно видозмінює тематичний матеріал. Спочатку тема проводиться в середньому голосі, перериваючись діалогічними «перекличками» контрапунктуючого голосу та інтермедією. Після неї в одноголосному викладі (74-86 т. т.) знову проводиться тема, проте у фрагментованому вигляді. Відновлення теми в її початковому варіанті більше не відбувається, їй наче бракує структурної цілісності, лише її окремі мотиви «перетасовуються» в різній конфігурації.

Розвиваюча частина після невеликої зв'язки (113-116т. т.) починається повним викладенням теми в інверсії від «Fis», в одному голосі без контрапунктів. Уся розвиваюча частина схожа на розібраний конструктор, який в кінці таки збирається у проведенні теми в оберненні (117-126 т. т.).

Об'ємна інтермедія (127-154 т. т.) сполучає середній розділ із заключним, після якого тема проводиться стретно в каскадному вступі голосів в октавний інтервал від звуку «fis» («fis²»-«fis¹»-«fis»). Далі тема розбивається на чотири фрази. Метрична свобода – відсутність тактових

рисок застосовується у третьому і четвертому сегментах, що надає темі іншого, рефлексивного сенсу. Інтенсивна поліфонічна робота приводить до згортання звуків в акордову вертикаль, які формують кластерні утворення. Епізод (170-177 т. т.) створює алюзію до прелюдії, в якій були застосовані подібні фактурні прийоми З 170 т. відбувається поступове нарощування малосекундового хроматичного кластера з 8 звуків, викладеного масивними бревісами в об'ємному реєстровому звучанні. Посилення вертикальної напруги відбувається завдяки динамічному нарощуванню до *fff*, на тлі якого проводиться початковий мотив теми у двократному збільшенні.

Фуга надзвичайно складна технічно, потребує зосередженого токатного звуковидобування, майстерного володіння динамічним та тембральним нюансуванням. Алеаторична спонтанність теми не дає можливості розпізнавати її звучання в різних поліфонічних поєднаннях (за виключенням, коли тема вступає після розрідження фактури одноголосно, або у каскадному варіанті), тим паче, що крім заключних кластерів фуга має моноритмічний малюнок безперервними четвертними і усі контрапунктуючі голоси так само. Але, судячи з фактури, композитор послуговувався в цій фузі іншими завданнями – створення ефекту безупинного звукового вихору, який то закручується, то розкручується, наче пружина. Ритмічну однорідність і звуковисотну спонтанність поліфонічних голосів композитор компенсує тонкою реєстровою, тембровою і динамічною роботою.

Прелюдія і фуга № 20. Прелюдія може атрибутуватись як мелодизована монодія у темпі *Con moto*. Авторська вказівка *quasi recitando*, підкреслює важливість виразного проведення та сегментування різних за масштабами фраз без визначеного розміру. Монотематична прелюдія заснована на численних трансформаціях початкових секундових інтонацій (Додаток А. Пр. 27). В подальшому вони проводяться у верхньому голосі від інших висотних точок у прямому русі, в оберненні, на тлі кластерів. Комбінаторність помічається на всіх рівнях виразової системи. Велику роль відіграє майстерно виписана композитором динамічна шкала, якій

відводиться чи не головне виразове значення у забезпеченні пластичності та рельєфності. Перед заключним проведенням теми у аугументації (композиторська ремарка – *molto espressivo*) відбувається «накопичення енергії» за рахунок збільшення амбітусу фраз. Останнє проведення звучить на тлі кластерів у ритмічній аугументації, «розпорошеній» у різних регістрах. Закінчується уся прелюдія низхідним цілотоновим звукорядом з наростанням динамічної звучності та кінцевим ударом кластера, який складається з малосекундових інтервалів на кульмінаційній точці.

Фуга. Тема декламаційна (за Задерацьким) (Додаток А. Пр. 28), у стислих часових та інтервальних (діапазон кварта) межах відрізняється віртуозністю поліфонічної роботи з матеріалом (Додаток Б. Схема 20). Прикметною ознакою теми є її метроритміка, а також секундові інтонації, визначальні також для тематизму прелюдії. Відповідь проводиться у верхній секундовий інтервал (через три октави) на тлі статично витриманого звуку у контрапунктуючому голосі на педалі. Така ж нетипова секундова відстань між вступом голосів використана у наступних двох проведеннях. В експозиції застосовується парне проведення тем: у крайніх голосах у прямому русі та в середніх голосах у *cancrisans*. Відбувається також зміна змістовно-емоційного модусу: провідний образ позбувся активної і рішучої ямбічної структури і звучання на *fff*, а набув вайдтінку прохання, мольби і звучання на *mp*. Невелика інтермедія, що звучить протягом двох тактів, проводиться в контроктаві лише в партії басового голосу.

Розвиваюча частина відділяється паузою і заснована на варіантах стретних проведень. Звертає увагу оригінальне вирішення початкової стрети у верхньому регістрі в унісон, в інтервал ч. 1 повторюється стрета на різній висоті від нижнього до верхнього звуку, що створює доволі щільне звучання. Незважаючи на це композитору вдається досягнути ефекту поступовості вступу голосів та їхнього тембрального розшарування. Чотириразове проведення теми у високому дзвінкому регістрі від звуку b^2 на *fff* з ремаркою *con forza* надає їй зовсім іншого емоційно-напруженого забарвлення.

Наступна інтермедія з двох низхідних фраз перегукується з інтонаційним матеріалом прелюдії. Наступне стретне проведення засноване на ракоході теми, як і в експозиції, проте з іншим образно-емоційним наповненням: якщо в експозиції тема звучала сумовито, то в розвиваючій частині звучить на *cresc. i fff*, що надає їй надзвичайної експресії і напруги. Завершенням розвиваючої частини є аналогічне до початкового стретне проведення у низькому регістрі в інтервал прими з остинатним скандуванням звуку h^2 на *sfff*. Композитор розводить регістри – басовий голос звучить у контроктаві, а остинатний звук – у другій, що надає звучанню величності і об'ємності. Заключна побудова містить ознаки розробковості, оскільки тема викладається фрагментарно, з використанням пуантилістичної техніки, проте є ознаки і репризності, зокрема завдяки парному проведенню тем у прямому і ракохідному варіанті. Особливий вид авторського нотного запису і ремарка *ad libitum* фіксує мікроприскорення із заповільненням. Це надає більшій пластичності музичній тканині. Завершення вирішене як тиха кульмінація: в глибокому регістрі контроктави завмираючи звучить провідний варіант теми у збільшенні, тихій динаміці, на педальних контрапунктах.

Прелюдія і фуга № 21. Прелюдія розгортається у споглядально-медитативній сфері, яка створюється динамікою від *pppp* до *p*, особливою «застиглою» фактурою, темпом *Adagio ma con moto*. Усі три голоси записані на трирядковій партитурі як ансамбль і впродовж всього твору витримані на тихій динаміці. Відтак відтворити витончені різноманітні колористичні барви у заданому динамічному діапазоні досить складно. Починаючи з глибокого звучання у низькому регістрі поступово відбувається розширення меж діапазону, де виявляються два крайніх контрастних пласти – глибокий бас у контроктаві і субконтроктаві та високий голос у 3ій-4ій октавах. Між ними вміщена партія альт, що веде діалог з мелодією. Бас виконує роль педалі. Трипластова фактура підкреслена авторськими ремарками *legatissimo, distinto sopra, distinto alto*, причому кожен з голосів є самостійним учасником ансамблю, де партія альт – їх координатора розподілена між двома руками.

Фуга. Тема складається з двох елементів, контрастність яких виявляється за рахунок ритмічного чинника (*Додаток А. Пр. 29*). Нерегулярний тактовий розмір безперервно змінюється: 15/16 – 14/16 – 15/16 – 10/16 – 15/16 – 10/16 – 7/16 – 15/16 – 17/16 – 15/16, викликаючи певні асоціації з інструментальною бароковою арією. Мелодія капричійозного характеру, надзвичайно виразна, у поміркованому темпі *moderato*. Експозиція містить три проведення теми від нижніх до верхніх голосів, розділених невеличкою інтермедією-зв'язкою, у секундових співставленнях у темі-відповіді. Варто зауважити тематичні зв'язки контрапунктичних голосів з темою, проте викладених ще дрібнішими 64-ми тривалостями (проти 32-х у темі). Втретє тема проводиться на тлі двох контрапунктичних голосів, які синхронно викладаються в дисонантних інтервалах в. 9 та м. 7.

Наступна частина контрастна і об'єднує риси розробковості і певного резюмуючого підсумку (*Додаток Б. Схема 21*). Розпочинається магістральною стретою в усіх голосах. Після такої активної стретної роботи композитор більше не повертається до використання цього поліфонічного прийому, а досягає просвітленого звучання за рахунок поступового «виключення» голосів у 12-13 та 15-16 т. т. Невеличка інтермедія-зв'язка, яка з'являється на зміні розміру, що є типовим для цієї фуги (тема зазвичай проводиться у розмірі 15/16), призводить до останнього проведення теми на оригінальній висоті від *h*, як і в експозиції. Це – найвища точка в усій фузі підсумок та кульмінація. Трिताктове останнє інтермедійне проведення містить у стисненому вигляді всі основні інтонації фуги. На *dolcissimo* відбувається завершення-катарсис всього мікроциклу.

Серед експресивних, емоційно-напружених циклів другого зошита цей мікроцикл вирізняється більш спокійними і світлими тонами. У фузі композитор досягає різноманітних контрастів у варіантах теми за рахунок роботи з виразовими можливостями контрапунктуючих голосів.

Прелюдія і фуга № 22. Образний зміст прелюдії – споглядальна лірика з тендітними короткими фразами у високому прозорому регістрі. Від початку

і до завершення вона витримана у тихій динамічній шкалі – від *ppp* до *mf*, характер окреслений автором як *Comodo. Limpido. Lirico* (такий самий зазначений у фузі). Виконання цієї прелюдії засноване на використанні сонорних ефектів. Протягом усього твору монологічне висловлювання у партії правої руки відбуваються на тлі беззвучно затиснених клавіш у лівій. Це створює ніжне і тремтливе звучання і ще більше посилює ефект занурення у внутрішній світ людини, спокійний плин думок і часу. Розмір у даній композиції відсутній, але автором проставляється тактова шкала, яка відділяє фрази одна від одної. Однорідний вісімковий ритм занурює слухача у медитативний стан. Інтонаційна модель прелюдії заснована на варіюванні мелодичних секунд, серед яких особлива роль приділяється послідовності висхідних великих секундових мотивів в обсязі великої терції. Незважаючи на перевагу імпровізаційного типу викладу, у закінченні твору звучить початкова фраза, таким чином відбувається інтонаційне замикання форми.

Шестиголосна fuga в розмірі 9/4 витримана в тому ж образному ключі, що й прелюдія, на що вказують і однакові авторські позначки щодо темпу та характеру виконання. Незважаючи на шість голосів, fuga має напрочуд прозоре звучання і в цьому виявляється надзвичайний талант композитора-лірика до різноманітних градацій інтимного висловлювання. Тема перегукується з тематизмом прелюдії, на що вказує подібність висхідних фраз, переважання руху рівномірними чвертками, перевага великосекундових інтонацій, паузи між фразами тощо. (*Додаток А. Пр. 30*).

Для побудови експозиції композитор не випадково обирає поступовий вступ голосів від нижнього до верхнього, що є досить повторюваною моделлю у fugaх цього циклу (*Додаток Б. Схема 22*). Як відомо, така послідовність сприяє досягненню ефекту просвітлення, що і відповідає загальному задуму усього міні-циклу. Дана fuga характеризується наявністю утриманого протискладення, яке супроводжує усі прояви теми, навіть у стретних проведеннях, що є великою рідкістю. В стретах композитор не видозмінює тему, а зберігає її інваріант. Протискладення – низхідний мотив з

чотирьох звуків, розташованих по секундах - характеризується статичним рухом і доповнює тему в момент паузування. Відповідь вступає у висхідний квінтовий інтервал, що зберігається і в усіх подальших вступах тем.

Після 4-х проведень теми звучить 4-х тактова інтермедія, яка не вносить значного контрасту до загального звучання, однак в ній відбувається накопичення і напруги, в останньому такті композитор вносить ремарку – *calando* (заспокоюючись) і відбувається повернення до початкового просвітленого стану. В даній фузі інтермедії, як і протискладення, є утриманими. Поступове приєднання усіх шести голосів в експозиції не створює ефекту нагромадження звучності – контрапунктичні голоси, які супроводжують тему, виконують роль педалі, окрім цього увесь музичний матеріал викладено у високому регістрі та, переважно, у скрипковому ключі. Друга інтермедія з'являється після проведення теми в усіх голосах та з'єднує експозицію з другою частиною, в якій композитор застосовує свій улюблений прийом – стретне розроблення теми у різноманітних варіантах.

Друга частина двочастинної фуги демонструє накопичення напруги, відсутньої в експозиції. Для досягнення цього ефекту композитор використав дієвий контрапунктичний прийом – стретний виклад з різною мірою щільності та дисонантності звучання. Спочатку використано «економний» варіант стрети у двох голосах з утриманим протискладенням в прямому русі та оберненні, з часовим вступом голосів 3,5 такти, що не дає щільності звучання. Усі проведення теми у стретах відбуваються зі збереженням утриманого протискладення без змін, що є свідченням надзвичайної поліфонічної майстерності композитора. Після першої стрети вводиться ще одна стрета у двох голосах, в якій вже відбувається динамізація розвитку завдяки регістровому наближенню голосів та зменшенню часового інтервалу. В цій стреті виникають терпкі секундові дисонанси, відсутні у попередньому викладі. Після одноголосного проведення теми у верхніх голосах від «a¹», відбувається кульмінаційна стрета в октаву у трьох голосах з утриманими протискладеннями. Звучно викладене поліфонічне багатоголосся *sonore ff*

утворює різке дисонантне звучання, у якому прозора м'яка мелодійність теми нівелюється і набуває відчутного кульмінаційного напруження, після якого відбувається повернення до прозорості і тендітності звучання. Третя утримана інтермедія повертає слухача до початкового стану. Від теми залишаються лише мелодичні секундові фрагменти, які імітаційно викладаються у різних голосах. В результаті підводять до м'якого прозорого секундового кластеру, побудованого на початкових звуках прелюдії.

Цей найбільш ліричний цикл з другого зошита «Напруження» є його другою кульмінацією (першою, як зазначалося вище, вважаємо мініцикл № 17, який характеризується найбільшою експресивністю образу). Взагалі останні чотири цикли другого зошита характеризуються спокійнішими образами, які підводять до наступного, третього зошита – «Просвітлення». А найбільш мелодійний і ліричний з них – саме мініцикл № 22, що його значно вирізняє з усього зошита, що наводить на думку, що композитор хотів показати різні стани, які ведуть свідомість людини до стану просвітлення.

Прелюдія і фуга № 23. Метрично вільна, невеличка чотиритактова прелюдія, написана із застосуванням пуантилістичної техніки у темпі *con moto*. Вона ґрунтується на кількох мелодично-гармонічних комплексах: секундові кластери, які розпочинають і завершують виклад розгорнутих фраз, лаконічні тризвукові мотиви в обсязі терцій та двозвучні гармонічні співзвуччя, серед яких пріоритетна роль відводиться квінтам і квартам. Фактура розкладається на кілька експресивних «сплесків», непов'язаних мотивів, інтервалів, кластерів, об'єднаних у часі і реєстровому просторі.

Триголосна фуга у темпі *Allegretto*, з авторською ремаркою *leggiero* лише умовно вписується у стрій «Ais» і являє собою майстерну поліфонічну композицію, в якій за допомогою авангардних технік (тема атональна, додекафонна) створюється жива, пластична звукова матерія з імпровізаційним ритмічним розгортанням. Розмір у цьому творі досить умовний. 12-тизвучкова чотиритактова тема охоплює чималий діапазон в межах зм. 15, і складається з чотирьох фраз, в кожній з яких відбувається

вільне ритмічне прискорення із кількістю звуків 10-11-12-10, що створює ефект розкручування пружини, вивільнення енергії, чому сприяє розширення діапазону всередині кожної фрази, яке містить протилежний мелодичний рух, розташований стрибками від початкового центрального звуку (*Додаток А. Пр. 31*). Уся експозиція виконується на *p*, що надає їй легкості, грайливості.

Після трьох обов'язкових проведень в експозиції вводиться інтермедія, яка відділяє між собою частини. Інтенаційно вона заснована на тому ж матеріалі, що був використаний у контрапунктичних голосах. З 17 такту починається друга частина фуги, заснована на варіантах стретного викладу теми, спочатку стрета звучить у двох верхніх голосах з надзвичайно стислим інтервальним вступом в одну восьму. Ця стрета звучить на *p*, при тім агогічне прискорення у фразах не співпадає: утворюється ритмічно-інтонаційне сплетіння, яке потребує значної слухової уваги. Нижній голос, який був виключений на початку другої частини, тепер монологічно проводить тему в оксамитовому нижньому регістрі також на *p* від «Н» (21 т.).

Наступна інтермедія вводить агогічне заповільнення кожної фрази на *mf*. Це зменшує градус напруги і створює ефект гальмування. Магістральна стрета розпочата на *p* від висотних точок «f» у різних октавах і через інтермедію-зв'язку веде до кульмінаційного варіанту заключної стрети. Вона охоплює всього два голоси, але в діапазоні від великої до четвертої октави, перекидаючи фрази з одного регістру в інший (38-42 т. т.). Так досягається відчуття «живого ритму», пластичної фактури, яка вільно трансформується у просторі, розширюючи спектр звучання (*Додаток А. Пр. 32*) і (*Додаток Б. Схема 23*). Закінчення має дещо несподівану розв'язку – fuga закінчується різким дисонантним співзвуччям на беззвучно затиснених клавішах.

Прелюдія і fuga №. 24. Прелюдія заснована на інвенційній імітаційності (по Задерацькому). Темп – *Larghetto*, авторська ремарка – *sotto voce, non Ped.*. Невеликий дев'ятитактовий твір застосовує варіантно-імпровізаційний тип розвитку Кожний тематичний пласт звучить у своєму

темпоритмі (бо загального розміру немає), та інтонаційному варіанті, створюючи картину контрастного діалогу двох тематичних комплексів.

Фуга. Доволі зрозуміла і проста будова композиції поєднується зі складною сучасною музичною мовою (Додаток Б. Схema 24). Композитор обирає для її втілення розмір 11/4 зі змінним чергуванням розмірів всередині такту 5+6, 5+6, 6+5, 5+6, 5+6, що створює нестійку метричну структуру, темп – *Molto con moto*, але у темі стільки пауз, що темп зовсім не видається швидким. Атональна п'ятитактова тема, що складається з послідовності окремих звуків-крапок, які спочатку здаються ізольованими завдяки чисельним паузам, згодом пов'язуються у статичну структуру (Додаток А. Пр. 33). Вкрадливе звучання теми *sotto voce*, *pp*, підкреслює штрих стакато.

В експозиції голоси вступають парно: тенор-бас у терцію «с-а», після невеликої інтермедії - сопрано та альт теж у терцію «с-а». Контрапунктуючі голоси становлять інтонаційний, ритмічний та штриховий контраст до теми¹⁰ завдяки статичності і вузькому діапазону. Інтермедії засновані на тематизмі протискладення, на їх тлі стакатна тема звучить рельєфніше. Експозиція емоційно стримана, але в інтермедії до другої частини, коли об'єднуються чотири голоси, створюється враження, ніби піднімається важка енергія з підземних надр (24-26 т.т.), відбувається раптова динамізація - з таким же стрімким спадом напруги (27-28 т. т.).

Друга частина розпочинається проведенням теми на *p* і відзначається складною поліфонічною роботою. На початку залишаються лише середні голоси, до них поступово доєднується контрапункт у нижньому голосі. У процесі розвитку в контрапунктах з'являється тремлююча мелодична фігура з вільним агогічним «блуканням». Востаннє тема проводиться у інверсії в нижньому голосі на тлі тремлюючих фраз у всіх голосах. Завершується fuga розгорнутою інтермедією з наполегливим повторенням септимового співзвуччя наприкінці. Увесь другий зошит завершується тризвуковим кластером на *ppp* на педалі на трьох найнижчих звуках у субконтроктаві.

¹⁰ Цікавий прийом, який майже не зустрічається у циклі.

Зошит III «Просвітлення»

Прелюдія і фуга № 25. Цей мініцикл відкриває третій зошит «Просвітлення» і в образному плані вповні відповідає тому стану трансформації внутрішнього «Я», яке пройшло через горнило різних станів і досягло спокою, умиротворення, вищої межі розуміння і катарсису. Основний тон «Des» не прослідковується в прелюдії, яка має просвітлений колорит, темп і характер – *Allegretto. Limpido* (прозоро, ясно), авторська ремарка – *dolcissimo*. Медитативна сповідь, проникливе висловлювання окреслене вже на початку монологом чотирьох задумливих мелодичних фраз на витриманій вібруючій педалі. Просвітленого колориту надають образу і елементи збільшеного звукоряду, і незмінний динамічний відтінок *pp*.

Триголосна фуга має чітку тричастинну будову (*Додаток Б. Схема 25*) з рефлексивними просвітленими крайніми частинами, контрастними до динамічності середнього розділу. Темп фуги, як і прелюдії – *Allegretto*.

Тритактова тема у розмірі $5/2$ неквапливо рухається половинними та четвертними. Її хвилеподібна мелодична лінія заснована на висхідних та низхідних інтонаціях в. 2. що утворюють приховане двоголосся (*Додаток А. Пр. 34*). Послідовність діатонічних (білоклавішних) та хроматичних мелодичних великосекундових інтервалів на одній педалі дає вібруюче колористичне звучання. Вступ голосів у експозиції послідовно розгортається від верхнього до нижнього з нетиповим інтервалом м. 3 між *dux* і *comes*.

У цій фузі є одне утримане протискладення - лише в експозиційному розділі. Активна стретна розробка поліфонічного матеріалу у розвиваючій та заключній частинах, унеможлиблює його використання у цих розділах фуги. В експозиції перед останнім проведенням теми в нижньому голосі міститься невелика інтермедія, тематизм якої базується на секундових інтонаціях, запозичених з теми. Їй дещо контрастує наступна, сполучна інтермедія, яка підготовлює появу розвиваючої частини. В цій другій інтермедії відбувається цікавий звуковий прийом, з ефектом розсування звукової матерії за рахунок відцентрового синхронного руху гармонічними послідовностями на *crescendo*.

Відзначимо особливість нотації звуків у цьому розділі, де вперше у цьому мініциклі зустрічається дієзна сфера, таким чином композитор показав контрастність образів. Поступове заспокоєння та уповільнення темпу веде до заключного розділу з аналогічним до експозиційного порядку голосів, однак з використанням інших поліфонічних засобів. Розпочинаючись одноголосним викладом теми у верхньому голосі, далі відбувається поступове підключення середнього і нижнього голосів, які проводять тему у ритмічній аугументації з інверсією. Ансамбль трьох голосів об'єднується у єдиний моноліт магістральної стрети, де кожний голос в процесі розвитку здобуває своє неповторне і рельєфне звучання.

Прелюдія і фуга №26. Прелюдія розпочинається активним наполегливим діалогом двох голосів, за типом до інвенції. Темп – *Vivace*, чверть – 190-192, авторська ремарка – *sonoro*. Короткі ямбічні секундові вигуки з акцентом кожного звуку на *ff* в подальшому ведуть до розлогіших мелодичних фраз. Уся композиція будується на чотирьох чотиритактових фраз, що рухаються секвенційно до кульмінаційної вершини у точці золотого перетину (10 т.). Прелюдія має хоч активний, але світлий, сонячний характер.

Триголосна фуга є цікавим зразком тричастинної композиції, де заключна частина являє собою варіант експозиції, викладеної у *cancrisans* з аналогічним вступом усіх голосів та контрапунктів (*Додаток Б. Схема 26*). Виклад розпочинається активним рухом у середньому голосі. Імпульсивна тема активізує рух на початку (завдяки тривалим репетиціям на одному звуці) з подальшим завмиранням на витриманому тоні (*Додаток А. Пр. 35*).

Протискладення на витриманих педалях становлять тло, на якому відбувається виклад ораторськи виразної теми. Після проведень теми в експозиції настає заспокоєння, яке вносить інтермедія, заснована на педальних витриманих звуках протискладення (14-15 т. т.). Виконавські завдання тут базуються не тільки на тонкій роботі з динамікою, але й на виключному значенні педалі для створення художнього образу. Імпульсивний рух першого елемента теми, який побудований на енергійному

повторенні одного звуку на *cresc.* і *dim.*, і початок другого, розщепленого секундовим подвоєнням виконується на одній педалі, а далі композитор бажає, щоб залігований тризвуковий кластер поступово позбувався обертонів кожного із звуків, що пропонує робити мікропідміною педалі на кожному моменті, коли палець по одному піднімається з цього заліганого кластера, утворюючи незвичні звукові ефекти згортання звукової сонорної матерії.

Після звучання інтермедії розпочинається активна фаза розвитку, представлена у розвиваючій частині. Для динамізації цього розділу фуги використовуються стрети з застосуванням різночасових та різновисотних співставлень (des^1-c^2 - низхідна в. 7, des^1-b^2 , b^2-f та ін.). Другою хвилею розробки є ще одна магістральна стрета, в якій використовується прийом проведення теми у прямому русі, інверсії і ритмічній аугументації. Стретне проведення теми у збільшенні має дуже напружене емоційне звучання за рахунок однорідного звучання акцентованими четвертними тривалостями (які трансформувалися з восьмих у темі). Після чого знову за рахунок філігранної підміни педалі знімаються обертонові нашарування і звучання повертається до спокійного звучання на динамічному нюансі *p*. Заклучна частина є поліфонічним варіантом експозиції, проводить її у *cancrisans*. Сама ж тема, повторена з кінця до початку, втрачає активний імпульсний характер, врівноважуючись ритмічним рухом і звучить стримано і розважливо.

Прелюдія і fuga № 27. Невелика 8-ми тактова прелюдія в темпі *Presto* розпочинається стрімким бігом 4-х фраз, які є мелодизованою монодією (за Задерацьким) у 12-ти звуковому хроматичному звукоряді. Кожна з 4-х початкових фраз має примхливу звивисту мелодичну лінію, викладену швидкими вісімками, що закінчується на останньому заліганому тоні, неначе розмірковування. Уся композиція заснована на трансформації першої фрази: друга являє собою її ракохід з деяким доповненням, третя є неточним ракоходом в оберненні другої фрази, у четвертій фразі використовуються елементи початкової фрази в довільних комбінаціях (*Додаток А. Пр. 36*).

З п'ятого такту формується діалог голосів, в якому до стрімкого політного руху вісімок долучається лаконічна мелодія з п'яти звуків у нижньому голосі «f²-g²-as²-ges²-fes²». Перші чотири фрази у наступних чотирьох точно повторені децимою вище на тлі другого голосу з ремаркою *non. Ped., Una corda*. Виконання прелюдії вимагає невагомго пальцевого *non legato* на об'єднуючих рухах зап'ястя.

Триголосна фуга двочастинна, до чітко викладеної експозиції контрастує вільна частина, насичена інтенсивним поліфонічним розвитком численними перетвореннями теми і протискладень (Додаток Б. Схема 27). Темп твору – *Allegretto*, ремарка – *leggiero, sotto voce*, розміру не вказано.

Тема дискретна, заснована на хроматичному 12-ти звуковому ладі і має імпровізаційний характер. Її примхливий інструментальний контур утворює п'ять різномасштабних фраз, розділених паузами (Додаток А. Пр. 37). Хоча тема своєю будовою і звивистою мелодичною лінією схожа на тему прелюдії, вона має інший характер завдяки паузуванню, тихій динаміці і іншим за своєю силою туше (в прелюдії дотик був поверховішим, але чіткішим, відокремленим, а у фугі – м'якший, об'єднаний тонким, плавним *legato*). Фуга написана з використанням двох утриманих протискладень, які за своєю мелодичною і ритмічною природою значно контрастують темі.

В експозиції тема проводиться почергово в нижньому, середньому і верхньому голосах у верхньому регістрі «es²-ces³-es³» - з нетиповим інтервалом м. 6 зіставлення теми і відповіді. Почергово до проведення теми в експозиції долучаються П₁ і П₂, у гамоподібному поступовому русі. Невелика однотактова інтермедія, яка є єдиною у всій фугі, відділяє експозицію від масштабнішої вільної частини. В ній відбувається певне заспокоєння руху, що пов'язане з використанням тематизму обох утриманих протискладень. Після цього розпочинається фаза інтенсивного поліфонічного розвитку.

Вільна частина починається з двоголосого контрапункту Т і П₂, спокійно, на *p*. Далі розвиток активізується завдяки двоголосній стреті теми в оберненні у в. 9 у двох верхніх голосах з одночасним аргументованим

контрапунктом Π_1 (т. 6). Стретне поєднання тем створює враження розбалансованого звучання, але воно врівноважується однорідним і плавним рухом протискладення. В цьому такті до аугментованої мелодичної лінії Π_1 стретно під'єднується його варіант у інверсії. Два масивні контрапунктуючі голоси неначе обрамляють прозору і витончену тему. Наступне проведення теми у третьому голосі від «b» звучить активно на *mf*.

В подальшому композитор демонструє ще один варіант проведення теми з перетвореннями, а саме – її ракохідну версію, яка контрапунктує з мелодією Π_1 , викладеною спочатку у прямому русі, а далі – зміненою на обернений варіант. Такий прийом дає дуже незвичайний ефект у звучанні – наче плівку прокручують назад. Цікавою знахідкою В. Бібіка є й наступне двохголосне проведення T і Π_1 , в якому реалізовується прагнення максимально розширити діапазон теми, даючи проведення її окремих фраз у різних регістрах (від малої до третьої октави). Хоча потрібно зазначити, що у цьому варіанті проведення теми протискладення своєю монолітною структурою і ритмічною однорідністю «перетягує» на себе увагу, поки тема «пурхає» між верхнім і нижнім регістрами, що потрібно врахувати інтерпретатору і з більшою увагою поставитися до виконання теми. Її останнє проведення відбувається у верхньому голосі, кришталево прозоро з ремаркою *sotto voce*, розчиняючись на тлі завмираючих контрапунктів. Фуга як і прелюдія, звучить переважно у середньому і високому регістрах, на тихій динаміці (крім вступу теми на *mf* в 8. т. і теми у ракохідному варіанті у т. 8).

Прелюдія і фуга № 28. Дана прелюдія – зразок лаконізму. Це один монодичний рядок з шести різних звуків у високому регістрі « $a^1-g^2-ges^2-es^2-as^2-b^2$ » (Додаток А. Пр.38). Це своєрідний епіграф, звуковий код, де кожний із звуків, окрім останнього, виконується на окремій педалі з використанням раптового *sff*. Темп *Largo*, цілі тривалості та виразна мелодика надають кожному з шести звуків смислового навантаження.

У чотириголосній фузі лаконізм викладу зберігається. Самозаглиблена мелодія, викладена рівними половинними тривалостями в повільному темпі,

складається з чотирьох звуків. Вузкий діапазон та лаконічний масштаб теми споріднює її з аскетичними темами вокально-хорової поліфонії строгого стилю, а інтонаційний контур дозволяє провести паралелі з монограмою ВАСН і темою фуги № 8 з першого зошита (*Додаток А. Пр.39*).

Тема цієї фуги – тема-сфінкс (тема-загадка), вона скомпонована таким чином, що в інверсії і в ракоході звучить однаково. Тема фуги № 28 є алюзією до теми фуги № 8, але вони відрізняються за образами. Мабуть, у цьому була мета композитора – показати, як через максимальну насиченість і напругу фуги № 8 відбувається трансформація, переосмислення цієї думки у третьому зошиті «Просвітлення». Всі голоси аналізованої фуги написані у скрипковому ключі, середньому і високому регістрах у динаміці «*p-pp*». За характером надзвичайно світла, тонка, врівноважена, «небесна». За побудовою це зразок стретної фуги, в якій в експозиційній частині наступні після першого проведення теми одразу даються у стреті. Це формує усю концепцію твору, адже надалі стретність залишатиметься основним принципом розвитку (*Додаток Б. Схема 28*). Тут зовсім немає інтермедійних побудов, чим досягається однорідність і плинність розвитку музичного матеріалу. Контрапунктуючі голоси також не становлять контрасту і лише доповнюють лаконічні обриси теми, ущільнюючи поліфонічну тканину.

Активна стрета дозволяє звузити експозицію до неповних трьох тактів. Третє проведення теми в альтовому голосі дається з ритмічним зсувом в одну четверту тривалість при основній метричній пульсації половинними. Такий зсув надає звучанню ефекту світлових відблисків, що робить її ще більш «повітряною» і світлою. Після стислої експозиції розпочинається не менш інтенсивна вільна частина, в якій тема ні на мить не припиняє свого звучання, передаючись з голосу в голос. Композитор дивовижним чином долає основний зміст більшості стретних проведеннь – забезпечити напругу звучання, ця тотальна стретність не створює ні динамічної, ні емоційної напруги в звучанні, фактура не втрачає прозорості. Активне використання інверсії поєднане із стретним проведенням. Вступаючи у різний часовий та

висотний інтервал, проведення теми у прямому та оберненому русі утворює прозоре фактурне звучання, примхливу партитуру поліфонічних ліній-голосів. Наступним підсумковим етапом розвитку вільної частини є два подібні каскади стрет: 1-й – проводиться тема в оберненні у низхідному порядку з часовим вступом голосів у 3 д.; 2-й – проведення теми у прямому русі з часовим інтервалом 2,5 д. у висхідному порядку і високому прозорому регістрі (2 і 3 октави). На відміну від першої стрети (8-11 т. т.), що охоплює широкий діапазон «des¹-b²», у другій (12-14 т. т) помітна тенденція до максимального звуження діапазону початкових висотних точок перших трьох проведеннь теми у секундових співставленнях – повернення до лаконізму. Останнє проведення теми дається у верхньому голосі на *pp* в оберненні, яке продовжує загальний рух фактури вгору, до світла і чистоти.

Прелюдія і фуга № 29. Цикл написаний у бемольному строї «Ges». Прелюдія створює враження стрімкого, бурхливого потоку а la *perpetuum mobile*, заснована на сонористичних ефектах, імпровізаційності розвитку сонорно-кластерної теми. Вона лаконічна і «пролітає», наче миттєвість.

Прелюдія починається в. 2, ефект «розгойдування» досягається тремолованням, додаванням секундових співзвуч у всіх голосах. Композитор майстерно використовує регістрові співставлення голосів та низку виконавських прийомів: стрімкі пасажі, глісандо, тремолоючі шістнадцяті в обох руках, що вимагає синхронізації та узгодженості піаністичних рухів. Однорідність мелодичного і ритмічного руху зрідка порушується виразними «спалахами» гармонічних комплексів і завершується розведенням звукових пластів у крайні регістри. Нижній голос тремолоє на педалі у контроктаві (яскравий сонорний ефект) на тлі повторної гармонічної секунди у ритмічній імпровізації (автрська вказівка *distinto* – чітко, розбірливо, виразно). Звуковий потік завершується стрімким глісандовим злетом від A₁ до as⁴. У інтерпретації прелюдії важливо художньо потрактувати технічні прийоми, які не є самоціллю, а слугують колористичному сонорному образу, тож слід вважати, щоб уникнути перетворення прелюдії на конструктивний етюд.

У фузі композитор не виставляє метру, що підкреслює імпровізаційність її викладу. Формування теми відбувається завдяки поєднанню контрастних елементів: гамоподібних комплексів та виразних стрибків на широкі інтервали висхідних м. 9, м. 7 та низхідної глісандуючої квартдецими. Контрастність елементів підкреслюється введенням пауз, які у формуванні характеру теми мають велике значення (*Додаток А. Пр.40*).

Триголосна fuga, контрастна до прелюдії за характером. В експозиції відбувається почерговий вступ усіх голосів згори донизу, розділених інтермедією-зв'язкою між 2-м і 3-м проведенням із традиційними квартово-квінтовими співставленнями голосів ($as^2 - es^2 - as^1$). Протискладення є утриманим. Експозиція завершується однотактовою інтермедією-зв'язкою - яскравим глісандуючим злетом з тремолоючими секундовими кластерами.

Середній розділ розпочинається інтенсивною стретою у нижньому та середньому голосах з часовим відступом три восьмих долі у супроводі кластерних нашарувань у верхньому голосі. Після цього вводиться тривала інтермедія (7-15 т.) заснована елементах теми: кластерних співзвуччях, гамоподібному русі та значному паузуванні. Далі тема проводиться у середньому голосі від «h», обрамлена кластерами в крайніх регістрах. Ця частина завершується ще однією інтермедією на гамоподібному русі у двох голосах за квазістретним принципом і контрастною щодо попередньої.

Заклучна частина за масштабами збалансована з попередніми. За тональними ознаками вона подібна до експозиції, в ній виявлені ті ж висотні точки проведення тем з аналогічним вступом голосів. Однак, у цій частині зникло утримане протискладення, натомість епізодично впроваджуються тризвукові секундові сполуки-плями (*Додаток Б. Схема 29*).

Fuga завершується яскравим глісандуючим підйомом до тремолоючого кластерного секундового співзвуччя у високому регістрі. Це глісандо є образним об'єднуючим фактором прелюдії і фуги. Крім того їх об'єднує швидкий рух та насичення фактури секундами та секундовими кластерами, вимоги до виконання яких аналогічні описаним щодо прелюдії.

Динамічний діапазон фуги значно ширший, від p до f , із значним переважанням останнього. Тема має досить активний ораторський характер завдяки виразним висхідним стрибкам на м. 9 та м. 7. Секундові послідовності трансформуються в образному сенсі у заключній частині, там вони звучать об'ємно, на динаміці f , набувають більш дисонантного звучання та вклинюються у проведення теми, ніби розбиваючи її на окремі сегменти.

Прелюдія і фуга № 30. Акордова п'ятитактова прелюдія без позначення метру заснована на дисонуючих інтервалах в. 7 та м. 9. Ті ж інтервали будуть використані у фузі: в темі, протискладеннях, інтермедіях).

Розпочинаючись щоразу з тризвукових секундових кластерів, в тематизмі прелюдії відбувається розширення діапазону і зростання напруги звучання. Фактура насичена акордовими співзвуччями в обсязі в. 7 та м. 9 (1 т. – « es^2-d^3 », 2 т. – « g^1-ges^2 », « as^1-a^2 » і т. д.). Важливими у образному змісті є паузи, які відтіняють дисонантність вертикалі. Закінчується прелюдія акцентованими секундовими кластерами. Хоч її фактура щільна й насичена дисонансами, звучання має мажорний нахил і жартівливий характер.

Фуга. Легка, грайлива тема, заснована на співставленні тремолюючих малосекундових мотивів, володіє значною дисонантною виразністю. Її звукові контури охоплюють пронизливе звучання інтервалу в. 7 (es^1-d^2), який підкреслено використовувався ще у прелюдії. Загальний діапазон теми – в. 9 (c^1-d^2), уся тема побудована на п'яти нотах, розташованих по терціям (м. 3+м. 3+зб. 3+м. 3) (*Додаток А. Пр. 41*). Тема є однорідною з перервами у звучанні, завдяки паузам, які дозволяють яскравіше осмислити її дисонантну природу. З метою підкреслення вагомого значення інтервалу в. 7 для творення усієї композиції, В. Бібик вводить у 5 т. точну імітацію теми у в. 7. Контрапунктом до відповіді слугує інструментальна мелодична лінія, яка комплементарно доповнює ритміку теми і заснована на таких самих звукових обрисах. Другий контрапункт є теж тематично подібним, тобто в усіх тематичних комплексах фуги присутня інтонаційна спорідненість.

Між другим і третім проведенням теми вводиться невелика інтермедія-зв'язка, після якої звучить останнє експозиційне проведення теми у нижньому голосі. Уся експозиція звучить на *pp*, і характеризується грайливістю і асоціацією з перегукуваннями дзвоників.

Друга тритактова інтермедія, заснована на переривчастих інтонаціях протискладень, слугує зв'язкою до наступного розвиваючого розділу фуги. Він розпочинається стретним проведенням теми у крайніх голосах, але оскільки стрета проходить на *pp*, це не змінює її танцювально-грайливого забарвлення. Триваліша інтермедія, в якій у різних голосах дискретно виникають короткі мотиви, підготовлює появу нової стрети з темою ракоході, що надає їй незвичного забарвлення. Після поліфонічних перетворень у верхньому голосі у супроводі двох контрапунктів звучить варіант теми (37 т.) із суттєвими ритмічними та інтонаційними змінами, однак упізнається завдяки характерному пульсуючому ритму.

Тривала інтермедія (41-49 т.) позначена дисонантністю вертикалі, запозиченою з прелюдії. І так, як і в прелюдії, дисонантні акордові комплекси звучать легко, грайливо. Після цього розпочинається заключний розділ фуги. В ньому композитор наслідує експозиційний порядок вступу голосів, але з деякими перетвореннями – замість септими у співвідношенні теми і відповіді в експозиції (es^1-d^2), тепер – нона (g^1-a^2). Часовий простір стискається завдяки введенню магістральної стрети, один з голосів подано у ракохідному варіанті, який додає звучанню усієї стрети мерехтливості, м'якості.

Ще один варіант інтермедії з почерговим звучанням голосів приводить до фінального проведення теми в оберненому вигляді у середньому голосі в обрамленні контрапунктуючих мелодій. В останній інтермедії, яка підводить підсумок усього розвитку, повторюються важливі тематичні елементи – це інтонації теми і протискладень, які з'являються епізодично у партіях різних голосів поліфонічної фактури. Відбувається ефект розчинення, згасання звучання. Уся композиція завершується пульсуванням звуку « c^1 » і тривалим звучанням « es^2 » – це крайні звукові точки кінцевого кластера із прелюдії.

Усі проведення теми у фузі (навіть у стретних поєднаннях) звучать на *pp*, *ff* з'являється тільки в інтермедії, але це м'яке, відносно *ff*, і таке саме *ff* спостерігається в заключній інтермедії, хоча тут, за рахунок введення коротких мотивів і окремих нот у низькому регістрі, звучання набуває більшої наполегливості і динамічної щільності. Тривале використання однакового динамічного нюансу впродовж частин твору чи навіть у цілому творі – улюблений прийом В. Бібіка і приховує певну складність для виконавця – цей один динамічний нюанс має бути дуже пластичним і володіти широкою палітрою відтінків не тільки самої гучності, а я колористичного забарвлення, в іншому випадку уся ця майстерно виплетена композитором «різноманітність в єдності» не втілиться у живому звучанні.

Прелюдія і фуга № 31. Невелика прелюдія заснована на використанні пуантилістичної техніки з демонстрацією сонористичних ефектів у високому регістрі. Темп – *Moderato*, ремарка – *dolce*. Чергування різномасштабних фраз і мотивів з агогічним прискоренням і заповільненням створює кришталеву вібруючу звукову картину. Особливої окраси додають окремі звукові акценти-крапки у дзвінкому регістрі 3-4 октав, які, неначе мерехтливі вогники, виникають у хаотичній послідовності в процесі розгортання.

Прелюдія сприймається як враження, ілюзорний меседж до подій, які відбуватимуться у фузі. Її тема продовжує образну лінію прелюдії. Перше проведення у середньому голосі у 2-й октаві презентує мотивно-дискретну тему у «нервовому» ритмі з опорою на 12-тизвукову послідовність. Інструментальна природа цієї мелодії підкреслюється широкими стрибками, стрімкими ритмічними зворотами (*Додаток А. Пр. 42*). Дзвонова тема, виконується штрихом *staccato*, як і прелюдія. Темп – *Moderato-Allegretto*.

Відповідь вводиться у інтервал нижньої октави з утриманим протискладенням, побудованим на репетиційному повторі 32-х тривалостей у високому дзвінкому регістрі. Натомість останнє третє проведення теми в експозиції звучить тритоном вище. Обидва контрапункти – змінена мелодія утриманого протискладення та другий голос завершують експозицію.

Вільна частина виявляє майстерність володіння контрапунктичними техніками, демонструючи використання різноманітних поліфонічних перетворень і комбінацій (*Додаток Б. Схема 31*). Появі видозміненої теми у вільній частині передуює невелика інтермедія-зв'язка, заснована на введенні контрапунктуючого матеріалу (4 т.). Тут Бібик відмовляється від «нервового» ритмічного малюнку і вводить одноманітні звукові послідовності рівними восьмими тривалостями у діапазоні секунди, які звучать неначе розгойдування (верхній голос «гойдається» на інтонації м. 2 – «d³-des³», середній – «des²-es²», нижній – «f¹-g¹»). Починаючи з цієї інтермедії цей «гойдаючий» мотив буде часто супроводжувати теми у контрапунктуючих голосах, особливо це яскраво проявиться у 9-му такті, де тема звучить в середньому голосі, а «гойдаючі» контрапункти – у верхньому і нижньому голосах, що робить звучання монолітним. На цьому тлі почергово вводиться стретне проведення теми, яка зазнала видозмін, а саме – позбулася своєї ритмічної виразності. Композитор дає ремарку щодо характеру звучання – *scherzando*. Дуже виразними є два каскади стрет, де останнє проведення теми дається в інверсії (8 т.). Зберігається і тритоновий інтервал між висотними точками як і в експозиції. Тритон – симетричний інтервал, який рівно ділиться на 2, на 3, на 6, він надає мерехтливості звучанню музичної тканини, йому композитор у цій фюзі надає особливого значення.

В наступній інтермедії-зв'язці повертається аналогічний до першої інтермедії медитативний прийом «розгойдування». Після неї слідує нова, ще активніша фаза розвитку. Вона розпочинається ритмічно зміненою темою у ракохідному варіанті, після чого композитор поєднує звучання тем у всіх трьох голосах у складному контрапункті: у нижньому голосі викладає тему у ритмічному збільшенні, поєднаному з оберненням, а верхній і середній – почергово відтворює її у прямому русі зі збереженням початкової ритміки. Після такого складного поєднання голосів звучить ще один стретний варіант, у якому об'єднані усі раніше використані поліфонічні прийоми – ракохід, обернення та викладення теми у незмінному вигляді (8-9 т. т.).

Фінальна інтермедія (10-11 т. т.) заснована на сонористичному прийомі *glissando* по відкритим струнам роялю. В останньому такті, як символ повернення до початкового просвітленого стану, звучить тематизм прелюдії.

Цей мініцикл написаний у скрипковому ключі, у середньому та верхньому регістрах, із делікатним *staccato* і на різноманітних градаціях динамічного нюансу *p*, передає образ дзвоновості, мерехтіння, невагомості.

Прелюдія і fuga № 32. Прелюдія у спокійному, повільному темпі *Grave* утворюється з чотирьох фраз, кожна з яких містить по чотири звуки, які з'являються по чергово, утворюючи педальні акордові вертикалі. У формуванні тематизму твору композитор користується прийомом накопичення звукової енергії, завдяки розширенню діапазону у кожній наступній фразі. Почавшись по черговим вступом чотирьох звуків у різних октавах у м. 9, в наступній фразі відбувається розширення до в. 9. Третя фраза містить вже децимове співвідношення між цими звуками і кульмінацією у четвертій фразі на *ppp*, а охоплення діапазону сягає шести октав – від субконтроктави до верхньої точки третьої. Тож звукова картина прелюдії побудована на поступовому розширенні звукових меж.

Тема триголосної фуґи починається оспівуванням центрального звуку «b», в подальшому відбувається розширення її діапазону. Задерацький відносить цей тип до квазіпісенного різновиду. Спокійний рух з зупинками на сильній долі, задумливий характер, відносно вузький діапазон мелодії дозволяє погодитися з такою класифікацією (*Додаток А. Пр. 43*). Темп і характер фуґи – *Moderato. Pensierosamente* (задумливо). Авторські ремарки до звучання теми – *sotto voce, legatissimo sempre* – будуть з'являтися протягом усієї фуґи, як нагадування. Динамічний діапазон твору – «*pp-ppp*».

Для 12-тактової експозиції композитор обирає по черговий порядок голосів – знизу вгору, що в образно-емоційному сенсі пов'язано з просвітленням з двома утриманими протискладеннями, інтонаційно спорідненими. Відзначаємо і тематичну спорідненість Π_1 з початковими тактами прелюдії, однак в інверсійному варіанті (*Додаток А. Пр. 44-45*).

Фуга характеризується цілковитою відсутністю стрет та інтермедій (Додаток Б. Схема 32). Натомість в ній майстерно втілений вертикально-рухомий контрапункт. Одразу по завершенню експозиції розгортається вільна частина фуги, в якій активно використані варіантні проведення теми та утриманих протискладень, в тому числі в оберненні та ракоході.

Ще однією особливістю цієї частини є максимальна віддаленість крайніх голосів, завдяки чому охоплюються темброво-контрастні регістри інструменту. Подібний прийом був застосований у прелюдії, що наштовхує на аналогію з розширенням меж свідомості, яка здатна досягнути буття в усій цілісності. Цікавим прийомом є таке проведення тем, коли вони звучать у різних голосах, але розташовані поряд. При такому типі викладу важко уникнути ефекту одноманітності, але Бібіку вдається його подолати.

Виконання фуги вимагає постійного *pp*, яке у Бібіка надзвичайно різне, що досягається завдяки тембральній драматургії. Тема у 13-му такті звучить у контроктаві, один контрапунктуючий голос – у великій октаві, другий – у високому регістрі третьої октави, тобто між темою і верхнім голосом чотири октави. Таке регістрове поєднання вимагає майстерного володіння м'яким легатним туше, найтоншою динамічною градацією у звучанні і майстерне володіння тембральними можливостями фортепіано.

Наступне проведення теми – в оберненні у супроводі оберненого P_2 . З тієї ж, що і попередня тема у т. 13, ноти, але записаної енгармонічно – «Ces» і «h» (13, 17 т. т.). Тембральне забарвлення «тьмяне», у середньому і низькому регістрі. Наступне парне проведення від звуків «fis²» та «fis» розпочинається також двоголосно, але вже без нижнього голосу, притому утримані протискладення даються в оберненні. Використання середнього і високого регістрів створює колористичний відтінок піднесеності й просвітлення.

У двох останніх проведеннях теми відбувається згортання розвитку. Колористичне співставлення крайніх регістрів контроктави та 2-3 октав, в яких звучить тема у ракохідному вигляді та інверсія P_2 , надає ще один варіант поліфонічного багатоголосся. Останнє проведення теми у дзвінкому

регістрі 3-4 октав супроводжується органним звучанням найнижчого звуку фортепіано «Н₂». Завершується fuga в. 7 через 6 октав – «Н₂-b³» (цей інтервал композитор використав у зіставленні теми і відповіді в експозиції fugи). Закінчення прелюдії – у діапазоні «C₂-b³», тобто всього на півтона менший за діапазон між крайніми звуками у фузі. Після декількох попередніх мініциклів, які звучали прозоро і у високому регістрі (деякі з них взагалі написані тільки у скрипковому ключі), Бібик створює fugу з використанням всього діапазону фортепіано, яка асоціюється з деякими рефлексивними образами першого зошита «Роздуми». Композитор ніби «зшиває» невидимими нитками увесь цикл зсередини.

Прелюдія і fuga № 33. Прелюдія дуже лаконічна, без розміру і поділу на такти, являє собою невеличкий вступ до fugи. Її звукову тканину формує три пласти: великосекундовий кластер – три поступово взяті звуки на педалі у малій октаві «ces-des-es», остинатно повторюваний звук «b¹» у середньому голосі та чітка, інтонаційно-виразна лінія верхнього голосу, яка заснована на колористичних співставленнях звуків у 2-й-4-й октавах. Темп – *Moderato*, характер – *Limpido*, авторська ремарка – *dolce, distinto melodico*. Розгортання прелюдії відбувається єдиним звуковим потоком і закінчується поступовим згасанням на кульмінаційній вершині звуку «es⁴».

Тематизм fugи заснований на цитуванні теми fugи № 16 b-moll з циклу Д. Шостаковича «24 прелюдії і fugи для фортепіано» (Додаток А. Пр. 46), якій притаманний імпровізаційний характер. Темп – *Largo (quasi Pastorale)*, четвертна – 42, авторські ремарки – *sempre legatissimo, dolce*. Уся fuga звучить на *p*, на педалі. Беручи за основу чотиритактову тему Шостаковича, Бібик у своїй фузі надає їй ще яскравішого мелодичного розвитку, збільшуючи її масштаби до 9-ти тактів. Тема fugи № 33 однорідна, заснована на поступовому інтонаційному розгойдуванні, яке відбувається від початкового звуку «ges¹» (в оригінальній темі – від «b¹») (Додаток А. Пр. 47).

Примхлива та виразна мелодична лінія насичена трелеподібними фігурами, орнаментикою імпровізаційного плану, що споріднює її з

пасторальними інструментальними награваннями. Розспівана мелодична лінія організована завдяки не менш виразному ритму, який утворюється послідовністю різноманітних тривалостей та ритмічних груп.

Відповідь проводиться у середньому голосі і звучить на в.3 вище по відношенню до теми. Утримане протискладення, як і у фугі Шостаковича, є логічним продовженням теми зі збереженням її інтонаційних та ритмічних ознак. Третє проведення теми в експозиції відбувається у верхньому голосі від «f²», у супроводі двох контрапунктичних голосів, тематично споріднених з основним інтонаційним матеріалом фуги. Усі три голоси в одночасному поєднанні утворюють урівноважене багатоголосся з рівноправними лініями-голосами, які чітко і ясно прослуховуються у поліфонічній фактурі.

Масштаб другої частини є меншим за обсяг експозиції (*Додаток Б. Схема 33*). Її відносна компактність (18 т. – II частина, 27 т. – експозиція), пояснює введення стретного проведення теми, які спричиняють стиснення її обсягу. У наступному такті композитор вводить її *cancrisans* у верхньому голосі. В цій поліфонічній комбінації основний тематичний матеріал набуває нових експресивних обертонів змісту. У контрапунктичне поєднання крайніх голосів Бібік епізодично долучає партію середнього голосу, в подальшому зовсім вилучаючи його. Після стрети у середньому голосі з'являється, як і на початку фуги, одноголосна тема, але у інверсії. Проникливий мелодичний монолог поступово згасає, сповнений спокоєм та умиротворенням.

Ремарка *quasi Pastorale* вповні розкриває художній образ фуги – тонкий і тендітний, ніжний і мрійливий. Виконавський підхід ґрунтується на використанні легатного туше, коли пальці «плетуть» ніжне звукове марево, занурюючись у клавіатуру не глибоко, а лише наполовину. Важливо досягти зв'язності і мелодичної виразності теми на дуже легкому *p*. Другим важливим чинником у створенні образу є віртуозне володіння педаллю. Вся фуга, незважаючи на наявність в темі й контрапунктах дрібних тривалостей, звучить на педалі з численними мікропідмінами, в основному на залігованих нотах (педаля виписана композитором дуже детально). Зависання звуку на

довших тривалостях не є статичним, виконавець повинен очищати звучання від обертонових нашарувань, свідомо керуючи їх затуханням. Амплітуда мікропідміни педалі становить $\frac{1}{4}$ висоти (на $\frac{1}{2}$ звук буде обриватися), що потребує уважного слухового контролю і великої майстерності.

Прелюдія і fuga № 34. Прелюдія наскрізного розвитку, заснована на спектрі колористичних барв окремих співзвуч у високому регістрі: інтервали м. 2, в. 2, ч. 4, ч. 5, м. 6, в. 6, у розмаїтому співставленні надають звучанню просвітленого рефлексивного тону. Протягом першого розділу прелюдії, композитор застосовує темпові зрушення і заповільнення, що надає твору у цілому широкого дихання і пластичної будови. Динамічна шкала прелюдії – *ppp* – *p*, спокійний темп – *Larghetto* та використання середнього і високого регістрів створюють прозору звукову картину імпресіоністичного плану.

П'ятиголосна fuga продовжує спокійний плин прелюдії. Хоча темп *Allegretto* передбачає жвавість, рух восьмими і четвертними тривалостями із щедрим паузуванням не робить звучання рухливим. Діапазон динаміки твору – «*p-ppp*», хоча це загалом діапазон всього зошита «Просвітлення». Однорідна тема fugи складається з двох подібних фраз з низхідним хроматичним рухом, що завершується низхідним стрибком на ч. 4 у першій фразі та висхідним стрибком на тритон у другій (*Додаток А. Пр. 48*).

Почерговий вступ усіх п'яти голосів композитор вибудовує знизу догори, надаючи йому драматургічного значення просвітлення (*Додаток Б. Схема 34*). В експозиції голоси поєднуються у парні проведення, розділяючись однотактовими інтермедіями-зв'язками. Перша пара голосів – тема і відповідь, вступають у інтервал прими « g^2-g^2 », наступні два голоси теж вступають від однакового тону, але з імітацією у верхню октаву – « c^2-c^3 ». Останнім вступає верхній голос від початкового звуку « g^2 ». Протягом експозиції тему супроводжують два утримані проти складення, інтонаційно та ритмічно схожі, засновані на низхідній хроматичній лінії і викладені довгими тривалостями.

Інтермедія між експозицією та вільною частиною (13-14 т. т.) веде до поступового згасання. Наступний епізод з авторською ремаркою *Pochissimo piu mosso. Sereno. Con dolcezza* (ясно, світло, спокійно, ніжно, ласкаво) дещо нагадує тематизм прелюдії. І хоч увесь епізод виконується на динаміці *pp*, синкопований ритм надає йому танцювальності, а сумісне звучання синкопованої ритмічної фігури у різних голосах створює ефект дзвоновості.

У вільній частині проводиться виключно тема, без контрапунктів, зате у різних поліфонічних та фактурних версіях: в зменшенні, в збільшенні, в оберненні, розподілена по регістрах усіх 5-ти голосів, ритмічно змінена.

Розпочинаючи проведення теми в нижньому голосі від «fes» (19 т.), композитор розподілив її по регістрах усіх п'яти голосів, завдяки чому її мелодична лінія стає важко впізнаваною. Поряд з цим стретно вводиться ритмічно змінений варіант теми, який звучить у багаторазовому зменшенні (викладений 32-ми тривалостями) і «на слух» сприймається як глісандо з наступною зупинкою на кластері, який утворився з її звуків, тобто тема втрачає свою мелодичну лінію зовсім, а виконує роль звукової магми. Тож таке поєднання теми-глісандо і теми-зигзагу (розкидану між голосами) сприймається як зовсім новий тематичний матеріал. В наступному ще складнішому поліфонічному варіанті вводиться тема в інверсії та масивному збільшенні від «g²», на тлі якої у різних голосах проводяться регістрово та ритмічно змінені звороти теми від різних звуків, що створює ефект звукової «туманності», розмитості. Щільність фактури поступово зменшується і з 27-го такту звучить двоголосна стрета в оберненні від «e²» і «e¹».

В подальшому композитор вводить ще один варіант теми, який постає у поетапному проведенні в усіх 5-ти голосах однаковими восьмими тривалостями, тобто, мелодичний контур теми зберігається, а ритмічна індивідуальність зникає. Таке стретне проведення усіх п'яти тем від точок «h³, ces³, ces³, ces³, ces²» з різночасовим вступом голосів створює ефект світлого звукового марева. Схожий поліфонічний прийом був застосований композитором у п'ятиголосній фузі № 4 з першого зошита «Роздум» (у 9-

11 т. т.). Характер фуги спокійний, поміркований, але в розвиваючій частині В. Бібік вводить каскад висхідних стрет теми у зменшенні. Вони спочатку komponуються по два голоси, наступна хвиля – три, наступна – чотири (рівними вісімками), тож створюється аналогічний ефект звукового марева, що приводить до яскравої кульмінації. У заключній фuzі циклу цей прийом в низхідному русі створює ефект м'якого розчинення звукової матерії.

На завершення у прозорому високому регістрі світло звучать початкові інтонації прелюдії – м. 2, в. 2, ч. 4, ч. 5. Композитор зазначає ремарку *Limpido*, утворюючи смислову арку усього мініциклу.

Висновки до Розділу 2

Художньо-образне наповнення циклу «34 прелюдії і фуги для фортепіано» відповідає заявленій композитором програмі. В першому зошиті «Роздум» спостерігається найбільший спектр образних вирішень кожного мініциклу, починаючи від медитативно-просвітлених до тих, які мають складну сюжетну драматургію і характеризуються значною напруженістю розгортання художнього образу (як фуги № 8 і № 14). У другому зошиті «Напруження» представлені не тільки драматичні образи, а їх широка палітра – від світлих медитативних до надзвичайно напружених (фуга № 17), до кінця зошита образи стають більш світлими, ніби композитор дає зрозуміти, що до стану просвітлення ведуть не тільки переживання внутрішньо-конфліктних станів, а й роздумів, замилювань тощо. Третій зошит «Просвітлення» представлений споглядальними медитативними образами.

З конструктивних особливостей циклу відзначимо:

- у циклі композитор надає перевагу двохчастинним композиціям фуг, яких є 20, трьохчастинних – 12, одна фуга п'ятичастинна (№ 14) і одна – у формі ричеркару, складається з трьох розвинених розділів (№ 8);

- композитор частіше використовує триголосні фуги (22 рази), рідше чотириголосні (7), одна двоголосна, дві п'ятиголосні і дві шестиголосні;

- у 19 фугах циклу композитор використовує утримані протискладення, які часом не виходять за межі експозиції, або супроводжують тему протягом

усієї фуги, часом з'являються в розвиваючій частині. Протискладення в основному не контрастують темам, а комплементарно доповнюють їх, виключенням є контрастні протискладення у фугах № № 2, 3, 4, 24, 27;

- композитор часто використовує інтермедії, ще частіше – інтермедії-зв'язки, уникає великих ітермедій, часом використовує у побудові фуги епізоди. Безінтермедійні фуги – № № 4, 14, 18, 27, 28, 32, 33. Епізоди використані у фугах № № 3, 16, 17 (епізод-розробка), 18, 19, 20, 34;

- цьому поліфонічному циклу притаманні абсолютно різноманітні і досить рідко вживані розміри, які майже не дублюються (виключення – двічі повторюються розміри 5/8 і 4/2, п'ять фуг є без розміру);

- у циклі є два цитування: у прелюдії № 11 цитується тема з концерту для віолончелі з оркестром В. Лютославського, у фугі № 33 цитується тема фуги № 16 Д. Шостаковича з циклу «24 прелюдії і фуги»;

- серед різноманіття фуг циклу виділяються своїми особливостями № 3 – одноладова, реперкусійна; № 14 – трьохтемна; № 17 – двохтемна; № 18 – монофонічна; № 19 – моноритмічна; № 28 – стретна фуга (стрета є основою поліфонічного розвитку, розпочинаючи з експозиції);

- В. Бібик в експозиціях фуг часто використовує нетипові інтервальні з'єднання між темою і відповіддю з метою розширення колористичних можливостей звучання поліфонічної тканини. Якщо прийняти це за норму сучасного поліфонічного письма, то експозиції його фуг можна вважати досить «класичними», а основна новаторська поліфонічна робота приходить на інші частини. Композитор майже не використовує додаткових проведень теми в експозиціях (виключення – фуги № 3 і № 15), нетипова будова експозиційних частин фуги № 17 (два ракохідні проведення теми), № 20 (два ракохідні проведення теми у стретному поєднанні) і № 28 (стрета в експозиції між трьома з чотирьох голосів).

РОЗДІЛ 3

ЦИКЛИ ПРЕЛЮДІЙ І ФУГ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Традиційні та інноваційні інспірації індивідуального стилю Олександра Яковчука.

Розмаїття стильових пошуків у ХХ столітті дивним чином об'єднується в мистецтві постмодерної доби. Кожний митець прагнув до того, щоб бути зрозумілим реципієнту, і водночас бажав бути впізнаваним, самобутнім, виробити неповторний музичний стиль, що, зазвичай, досягається поєднанням традиційних і інноваційних прийомів у композиції музичних творів. Традиційне – це не просто повторюваність у часі, а вироблена певна система уявлень, норм, символів, які наділені усталеним значенням і приймаються наступними поколіннями. Інноваційне не заперечує традиції, вони чудово співіснують і доповнюють один одного. Інновація розвиває й видозмінює традиційне відповідно до часу, а традиційне дає можливість пристосуватися інноваційному до всього попереднього досвіду, стати його частиною. Композитори постмодерної доби в пошуках власного стилю прагнули до синергізму модерного з традиційним, що дозволяло не тільки отримати мистецький продукт нової якості, але й донести свою музику до слухача. Д. Щириця зауважує, що «уміння комунікувати за допомогою художніх засобів у музиці – один з суттєвих аспектів діяльності композитора. І коли навіть музична мова змінюється радикально, у його творах будуть залишатися структури, які дозволяють розуміти звукові явища як музику, і музику певного типу або певної традиції. Причиною для цього є необхідність підтримувати комунікативну функцію музики в умовах певної культури. Саме завдяки такому зв'язку новаційна творчість композиторів з часом займає місце в історії як етап розвитку, а також має можливість звучати в одних концертних залах з творами минулих епох» [160].

Одним з композиторів постмодерної доби є яскравий представник київської композиторської школи, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії ім. А. Веделя Олександр Миколайович Яковчук. Творчість композитора позначена надзвичайною плідністю, тематичною та жанровою широтою, у його творчому доробку – сценічні та симфонічні твори, інструментальні концерти, твори для камерного та естрадно-симфонічного оркестру, оркестру українських народних інструментів, кантати, камерні кантати та твори для хору (зокрема і для дитячого), духовна музика та твори на слова Т. Г. Шевченка, камерна музика, сонати для різних інструментів та твори для фортепіано, музика для театральних вистав, обробки українських народних пісень для хору різного складу та пісні – усього разом понад 800 творів. Композитор майстерно володіє специфікою будь-якого з жанрів, про що свідчить такий вагомий і різноплановий творчий доробок. Незважаючи на те, що сьогодні творчий доробок О. Яковчука інтенсивно досліджується науковцями, багато аспектів його творчості ще не висвітлено, один з яких – міра симбіозу традиційного і інноваційного в його музиці.

Творчий доробок О. Яковчука сьогодні активно досліджується. Композитор довго проживав за кордоном, тож вивчення його творчості, яка одразу викликала значну зацікавленість музичної спільноти, припинилося аж до повернення митця в Україну. Сьогодні симфонічна музика композитора висвітлюється в статтях О. Кушнірук та А. Бондаренко, фортепіанна музика для дітей і фортепіанна мініатюра – у К. Гаран, поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг» розглядається в статтях І. Країнської і Л. Циганюк, «Школа гри на фортепіано» аналізується Т. Кривицькою та Н. Цейко, фольклорна творчість – у В. Шевченко та О. Кушнірук, камерно-інструментальна музика висвітлена в статтях та дисертації Н. Яковчук.

Олександр Яковчук народився 21 травня 1952 р. в с. Черче Чемеровецького району Хмельницької області. Професійну музичну освіту здобув спочатку в Хмельницькому музичному училищі, далі – у Київській консерваторії. Т. Волошина розповідає, що «консерваторське зростання

композитора відбувалось у класі відомого українського композитора, талановитого піаніста, професора Київської консерваторії Анатолія Опанасовича Коломійця, музиканта з унікальним слуховим обдаруванням і феноменальним знанням світової музичної літератури, перш за все, різних поліфонічних стилів і шкіл. За визнанням О. Яковчука, глибоке вивчення цього типу музичного мислення надзвичайно сприяло постійному звертанню до поліфонічних засобів і форм у своїх творчих пошуках» [21, с. 153].

У консерваторії О. Яковчук здобув ґрунтовну освіту, але оскільки А. Коломієць вчився в Л. Ревуцького, який, зі свого боку, – у М. Лисенка, то молодий композитор набував професійних знань та вмінь у тісному зв'язку з традиціями українського національного музичного мистецтва.

Важливим етапом професійного зростання О. Яковчука стала участь у Всесоюзних семінарах молодих композиторів у Будинку творчості «Іваново» в росії. Композитор розповідав: «Спочатку з'явилося переконання, що я ще недостатньо озброєний композиторською технікою, щоб відправлятися у самостійне плавання. На Івановські семінари я їздив вісім разів, аж до 35-ти років. Мені це було потрібно для розширення художнього світогляду, для набуття нових знань та композиторського розвитку. Я відчував, що той курс, який ми пройшли в консерваторії, є замалим для мене. Звичайно, він давав добру основу, але не давав свободи. Я хотів бути універсально освіченим композитором і відчував, що тільки тоді зможу себе реалізувати»¹¹.

Упродовж 1976–1990 рр. О. Яковчук працював редактором у відділі української музики на Республіканському радіо, завідувачем музичної частини в Київському музичному театрі, згодом – на творчій роботі. З 1990 по 1992 р. жив і працював у Югославії, а з 1994 по 2009 р. – у Канаді, де став членом Ліги композиторів Канади і Канадського музичного центру з 1996 р., головою журі з композиції на «Kiwanis Music Festival» та почесним президентом «Etobicoke Music Festival». У 2009 р. повернувся до Києва, де живе й працює на кафедрі композиції НМАУ ім. П. І. Чайковського [107].

¹¹ В особистій розмові з авторкою статті.

Розглянемо основні жанрові напрямки творчого доробку О. Яковчука з позицій традиційного та інноваційного в індивідуальному музичному стилі композитора. Палітра його інтересів надзвичайно різноманітна, він обізнаний у літературі, живописі, скульптурі, захоплюється архітектурою, сучасною технікою, та все ж музика в його житті посіла найголовніше місце. Особливу нішу у творчому доробку посідає музика для фортепіано – від творів для початківців до складного концертного рівня, хоча поле мистецької уваги композитора сягає всіх інструментів симфонічного оркестру.

Серед найвагоміших досягнень фортепіанної музики вирізняється поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг» і «Школа гри на фортепіано». Характеризуючи техніку поліфонічного письма О. Яковчука, І. Країнська відзначає застосування композитором установлених принципів поліфонії вільного письма (Бах та його послідовники) і поліфонії ХХ ст. (модальність нововіденської школи). Однак, «попри опору на традиції, Яковчук зумів створити власний оригінальний стиль, а головне – зробив це в новій для української музики техніці. (...) Основним новаторством у циклі Яковчука стало використання модальної техніки» [74, с. 209].

Поліфонічний цикл умовно поділений на два зошити – у першому прелюдії і фуґи по чергово розташовані від нот, які відповідають семи білим клавішам, у другому – п'ять мініциклів від звуків, розташованих на чорних клавішах фортепіано. За образно-змістовним вектором у першому зошиті переважають твори рухливого, часто «урбаністичного» характеру, у другому зошиті – більше самозаглиблених філософських образів. Прелюдії переважно написані з використанням поліфонічної техніки, захоплює різноманітність форми (рондо, інвенція тощо) та жанрів (токата, буре, жига та ін.). Асоціації, пов'язані з тим чи іншим жанром, дають змогу краще зрозуміти образний зміст музики. Фуґи строго структуровані, здебільшого написані в тричастинній формі з майстерним застосуванням усього арсеналу поліфонічних прийомів. Прелюдії і фуґи О. Яковчука – яскраві сучасні концертні твори високого рівня складності, у яких композитор використовує

традиційний жанр – поліфонічний цикл на макро- (як великий цикл з 12 пар прелюдій і фуг) і мікрорівні (як мініцикл – «прелюдія-фуга»), започаткований Й. С. Бахом. Композитор використовує в ньому модальну техніку, пов'язує прелюдії і фуги між собою не тільки одним змодельованим ладом, а й використовує численні приховані «арки», що об'єднують кожний мініцикл. Музична мова творів – сучасна і колоритна.

«Школа гри на фортепіано» О. Яковчука – структурований за окремими розділами авторський фортепіанний репертуар дидактичного спрямування, мета якого – «виховати сучасного юного музиканта на модерному матеріалі, підготувавши його до адекватного сприйняття музики XXI століття» [166, с. 2]. О. Кушнірук зауважує, що «в українській музиці це перший приклад композиторської «Школи гри на фортепіано», що дає право визнати його автора відкривачем нових перспективних шляхів на теренах українського музичного мистецтва» [85].

Потреба в яскравому сучасному репертуарі для дітей давно назріла в українській музичній школі. Багатьом викладачам ще донедавна було зручно працювати за радянською фортепіанною школою О. Ніколаєва, та сьогодні, як ніколи раніше, стало актуальним залучення молодого покоління до національного українського репертуару, формування самоідентифікації українських дітей музичними засобами. У «Школі гри на фортепіано» О. Яковчук органічно поєднав дві важливі мети – навчання дітей сучасної музики XXI ст., де представлені різні стилі музичного письма – елементи сонористики, алеаторики, модальної техніки тощо і української народної творчості (у першому розділі композитор представив українські народні пісні з підтекстовкою поряд з англомовними піснями, крім того, багато інструментальних творів, заснованих на фольклорній тематиці, як-от: «Подольночка», «Поліська колядка», «Кривий танець» тощо).

Т. Кривицька та Н. Цейко, детально проаналізувавши «Школу гри на фортепіано» О. Яковчука, дійшли висновків, що «ця праця дає відповідь на цілий ряд викликів, що стоять перед українською музичною і, зокрема,

фортепіанною освітою сьогодення. Перше. Це сфокусованість на українському репертуарі, що є шляхом до успішного подолання колоніального минулого. Друге. Це наявність яскраво вираженого світового контексту, що втілено як на рівні постійної українсько-англійської двомовності «Школи», так і шляхом збагачення власне українського репертуару жанровими і стильовими моделями європейського бароко, класицизму, романтизму, світової музики ХХ століття, джазу, року тощо. Третє. Це запропонований вектор технічного та естетичного розвитку юного піаніста, що від перших спроб музикування (вступ) проходить через ряд етапів здобуття пізнання та набуття навичок майстерності. (...) Разом з тим, запропонована послідовність розділів «Школи» є певним схематичним відображенням авторської концепції виховання юного піаніста в сучасних умовах. (...) вона є достатньо переконливою методологічно і конкурентоздатною на світовому рівні» [77, с. 31].

Отже, «Школа гри на фортепіано», з одного боку, структурована згідно з загальноприйнятими канонами – у ній представлено різноманітний репертуар у порядку поступового зростання складності, ураховано необхідні жанри у вихованні юних піаністів: пісні, п'єси, танці, етюди, поліфонія, велика форма, ансамблі. Водночас репертуар «Школи» заснований на авторському репертуарі, з сучасною музичною мовою. Композитор використовує цікаві для дітей образи. Зроблено акцент на національному вихованні в поєднанні з залученням дітей і до надбань світової культури.

Одним з напрямків доробку О. Яковчука є симфонічна творчість, яка налічує сьогодні 8 симфоній, 2 симфонічні поеми і 10 інструментальних концертів. Такі вагомні творчі напрацювання в царині симфонічної музики свідчать про особливий стиль мислення композитора, глибоке філософське, інтелектуальне і художнє осмислення обраної тематики.

Вагомим знаком національної природи авторського стилю О. Яковчука є «відносини» з фольклором, які можна окреслити цитатою з передмови композитора до збірки українських колядок та щедрівок для дитячого хору а

carpella: «Народна пісня – одвічний оберіг народної душі, єство ментальності етносу, його пам'ять про минуле і засада шляху у майбутнє» [165, с. 5].

Основний період знайомства з фольклором О. Яковчука припадає на 1970–90 рр. Ще навчаючись у консерваторії, композитор їздив у студентські фольклористичні експедиції під керівництвом завідувача Кабінету народної творчості при консерваторії В. Матвієнка. Згодом він продовжив збирання фольклору в Україні і за кордоном, самотійно зібравши й упорядкувавши більше ніж 2 тисячі народних пісень, понад 345 з яких обробив для хорів різного складу і які увійшли до шеститомної антології, опублікованої протягом 2015–18 рр. Завдяки невтомній праці митця маємо збереженими для наступних поколінь безцінний скарб української народної творчості. О. Кушнірук, аналізуючи фольклористичну діяльність композитора, зазначає: «Важко нині переоцінити художнє значення антології для розвою української національної музичної культури, її «питому вагу» у майбутньому, та сподіваємось, що поява такої об'ємної праці – великий внесок у наше музичне життя, своєрідний подвиг композитора патріота» [81].

Особливістю хорових обробок народних пісень О. Яковчуком є те, що композитор виступає у цій діяльності у двох іпостасях одночасно – як етномузиколог і автор обробки. З одного боку, його хоровим обробкам притаманне розкриття первинної краси української народної мелодії, композитор не прагне демонструвати вправність у новітніх композиторських технологіях і не орієнтується на виняткову технічність вокально-хорового виконання, проте він майстерно застосовує принципи хорового письма, додаючи власне бачення художнього образу тієї чи іншої пісні. До прикладу – введення епізоду народної польки в обробці веснянки «Прийшла весна із квітками», тобто поєднання пісенного з танцювальним жанром, або створення на основі архаїчного народного наспіву з амбітусом у кварту «Ой, темна нічка Купайлочка» атмосфери нічних ігрищ молоді на свято Івана Купала, застосування «симфонізації» фактури засобами майстерного використання тембральних характеристик голосів, імітації ударних

інструментів та досягнення стереофонічності звучання в окремих епізодах за рахунок використання хорової педалі. О. Кушнірук пише: «Глибинне розуміння композитором народної музичної інтонаційності, логіки народного багатоголосся та особливостей ладовості, (...) власна професійна майстерність митця одягає народні мелодії у барвисті шати хорового образу, хорового звучання, надаючи їм об'ємного формату та просторовості» [87].

Гнучку лінію застосування фольклору О. Яковчуком можна побачити у творах різноманітних жанрів. Надія Яковчук, досліджуючи камерно-інструментальну ділянку його творчості, дійшла висновку, що «стабільною складовою його стилю є глибинне осмислення фольклору – українського, польського, єврейського, іспанського, італійського, португальського. Воно проявилось в цитуванні пісенних й інструментальних мелодій, у переосмисленні народних жанрів (коломийка, гопак, козачок, мілонга, фаду, коблас, тарантела), в інтонаційних та ритмічних особливостях власної оригінальної мелодики» [163, с. 197].

3.2. Багатовимірність жанрової семантики в поліфонічному циклі Олександра Яковчука.

Поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг» для фортепіано, створений у 1983 р., належить до раннього періоду творчості митця, проте в ньому вже виразно помітні основні засади його індивідуального стилю, у якому органічно поєдналися давні фольклорні традиції з сучасною манерою поліфонічного письма. 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.

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

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 р.. Крім того, «Прелюдії і фуґи» були двічі видані: уперше у 1988 р. у видавництві «Музична Україна», удруге у 2009 р. в канадському видавництві «Etobicoke Music Festival».

Однією із особливостей циклу є модальна техніка, яку композитор використав для створення неповторних, яскравих образів. «Для кожного мікроциклу Яковчук моделює певний лад, тобто: «звукоряд, в основі якого можуть бути покладені лади народної музики. А, окрім того, є цілком штучні, які не мають основи в народній музиці. Тобто моделюється певний лад і, коли ви працюєте в цьому ладі, тоді вже і гармонія, і інтонація диктуються тим ладом, за межі якого ви не виходите. Таким чином кожна «пара» мікроциклу забарвлена своїм особливим гармонічним колоритом, – пояснює О. Яковчук. – Винятком стали мікроцикли *in G* та *in A*, де в прелюдії та фузі панує різний звукоряд» [74]. Розглянемо детальніше кожний мініцикл.

Прелюдія і фуга-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 фузі. 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 (*Додаток А., Пр. 49*). Композитор акцентує кожну гармонічну побудову цієї теми на динамічному нюансі «*ff*», що надає її 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» (Додаток А. Пр. 50). 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 зсизаючим вниз по клавіші туше. Характер її звучання 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 $\frac{1}{2}$ – $\frac{1}{3}$ 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 «зсизання» 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 перемижується 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 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 (*Додаток А. Пр. 51*). Відповідь звучить у басовому голосі від субдомінантового звуку «F» у супроводі утриманого протискладення. Утретє тема проводиться у верхньому голосі, утримане протискладення – у середньому, у нижньому голосі – контрапункт.

Експозиція класична (тема зберігається в початковому вигляді, інші теми вступають по чергові 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 проведенень подаються без інтермедій, після шостого проведення є чотиритактова зв'язка до середнього розділу – на тремольючому 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'ястку 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 протискладення 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 фuzі надзвичайної експресії.

Середній розділ розпочинається 9-тактовим епізодом (*Tranquillo*), у якому відбувається тематичне розгортання ліричної теми з прелюдії, але в супроводі тремолоючого 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: тут використані тільки опорні звуки теми на сильній долі (без репетиційного повторення) з паузами, на тремолоючому тлі 32-х тривалостей у середньому голосі. Тема масштабно збільшується (6 тактів). Друге проведення теми в розвиваючій частині відбувається від субдомінантового звуку «F₁», теж тільки на опорних звуках 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, оркестральності.

Заключна частина повертається у *Tempo I*. Після емоційної напруги попередніх епізодів у заключній частині відбувається процес своєрідного «згортання експресії». Тема проводиться двічі, спочатку у верхньому голосі від основного звуку «с¹», 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 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.

Для середньої і заключної частини притаманні ті самі виконавські проблеми, що й для експозиційного 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 міні-циклів, 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 фуга введенням першої теми прелюдії в ритмічній димінucії, у вільних ритмічних комбінаціях, після цього поступове згортання руху приводить до закінчення на основному тоні «С₁» (Додаток Б. Схема 35).

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

Прелюдія і фуга «in D». Мініцикл відкривається життєрадісною темою прелюдії, яка за жанровими ознаками нагадує веснянкові награти, це підкреслюється темпом *Allegretto*, змінною метрикою майже в кожному такті (3/8, 5/8, 3/8, 4/8, 3/8), легким грайливим ритмом з акцентами на перших долях тактів, що надає темі надзвичайної виразності (Додаток А., Пр. 52). Ладова основа прелюдії – модифікований зменшений лад (d-es-f-fis-gis-a-h-c) зі структурою 0,5 т.-1 т. (симетричний лад обмеженої транспозиції, засновником якого є Олів'є Мессіан). В цій прелюдії використані поліфонічні прийоми, характерні для фуг: імітаційне проведення теми у прямому русі (9-16 т. т.), в оберненні (23-30 т. т.), одночасне проведення теми та її інверсії (54-60 т. т.), елементи канонічного секвенціювання (30-33 т. т.), елементи теми в збільшенні та октавному дублюванні та різноманітних метроритмічних дублюваннях (63-88 т. т.). Останнє проведення теми відбувається на тлі органного пункту на основному тоні «D» у трирядковому записі, охоплюючи діапазон від «D» до «d⁴».

У виконавському плані композитор дає широке поле для інтерпретації виконавцю, тому що у майже восьмитактовій темі, викладеної одноголосно, композитор не дав прямих вказівок щодо її інтонування, крім початкового *mf*, акцентів і фразувальних ліг, проте, тема досить виразна і багата на фразування і динамічні відтінки, її виконання потребує тонкого, гострого дотику кінчиків пальців на об'єднуючих рухах зап'ястя. В усіх поліфонічних перетвореннях теми варто користуватися загальними принципами роботи з поліфонічною фактурою. З 37 т. звертає на себе увагу динамічний прийом, який широко використовується композитором у своєму циклі – різке обривання динаміки з *f* на *sub. p*. Відбувається зміна образу і музичного матеріалу – композитор широко розводить регістри, партія правої руки – у першій і другій октаві, надзвичайно мелодична лінія виконується на *mf* повноцінним еластичним *legato*, партія лівої – у контроктаві, містить два елемента – перший висхідний, у якому міститься приховане двохголосся, другий – фігураційний, низхідний, виконується на енергійному *p*, активними кінчиками пальців. Тобто, спочатку розводяться не тільки регістри, але й динамічний план цих двох поліфонічних ліній і манера виконавського туше, але до кінця цього епізоду обидві партії динамічно і фактурно зближуються і ведуть свої голоси у сумісному *cresc.* до одночасного проведення тем на *f* в прямому русі і в інверсії у 54 т. Це проведення і по структурі і по розвитку музичного матеріалу до нього можна класифікувати як першу кульмінацію прелюдії. Після цього знову відбувається різке обривання динаміки на *sub. p* і починається нова фаза розвитку, яка рухається до наступного кульмінації, яка розпочинається з 73 т., де відбувається нарощення фактури завдяки введенню акордового остинато у вигляді в. 7/4, що потребує використання запізнюючої педалі (до 73 т. педаль не використовується). З 89 т. сам композитор виписує суцільну педаль до кінця прелюдії, на 14 тактів, на тлі дисонантного акорду звучить тема, яка позбавляється активного звучання, виконується штрихом *legato* неглибоким, м'яким туше у сонорних нашаруваннях обертонів.

Тема фуги заснована на тому ж звукоряді, що й прелюдія, але відображає зовсім іншу образну сферу – поступовий рух в спокійному темпі *Andantino* та розміреному ритмі охоплює діапазон ч. 8. Трьохголосна fuga розпочинається проведенням чотиритактової теми (Т) у нижньому голосі від основного тону «d» (*Додаток А., Пр. 53*). Відповідь є вторгненою, вона вступає одночасно з каденційним звуком теми від звуку «а». Третє проведення теми звучить у верхньому голосі від основного тону «d¹» у 8-му такті. Усі проведення теми супроводжують неутримані протискладення (контрапункт). Після експозиції композитор застосовує додаткове проведення у верхньому голосі від «а». Розвиток теми в експозиційній частині відбувається в тоніко-домінантових співставленнях, не переривається інтермедіями, відбувається «терасне» нашарування голосів, яке призводить до появи невеличкої трьохтактової інтермедії (вона знаменує перехід експозиційної частини в розвиваючу), в якій відбувається вільне розгортання, засноване на секвенційному варіюванні мотивів теми.

Тема виконується зосередженим «бахівським» *portamento*, ніби нагадуючи виконавцю про серйозність і академічність жанру. Розпочинаючи з третього проведення для більш зв'язного звучання теми у верхньому голосі долучається коротка сполучна педаль не більше, як між двома нотами, Експозиція загалом звучить камерно, академічно, в дусі жанру.

Середня частина знаменується зміною темпу – *Piu mosso*, починається викладом теми в нижньому голосі, підкресленою масивним октавним дублюванням в контроктаві. Крім зміни темпу, новий розділ композитор відмітив виключенням середнього голосу, залишивши крайні регістри. Ритмічний супровід контрапунктуючого голосу зазнає певного поживлення шляхом введення безупинного руху шістнадцятими тривалостями. Після проведення теми від «D» звучить неначе відповідь (проводиться від «а»). До пульсуючого контрапункту в нижньому голосі додається ще один у верхньому, ущільнюючи фактуру. В подальшому композитор використовує прийом ритмічного збільшення теми в оберненні з одночасним її звучанням з

її варіантами в прямому та інверсійному вигляді (від «fis»). Ритмічно збільшена тема звучить загрозливо в нижньому регістрі, збільшуючись в своїх розмірах удвічі. Наприкінці цього проведення відбувається поступове заспокоєння руху і призводить до появи нового епізоду, інтонаційно спорідненого з прелюдією (34-42 т. т.). Він розмежовує два розділи розвиваючої частини. Після зміни тематизму в епізоді відбувається повернення до основної теми фуги. Це нова хвиля розвиваючої частини, яка демонструє нові поліфонічні прийоми, які застосовує композитор. В даному розділі помічаємо одночасне проведення T і її інверсії (47-50 т. т.), варіантні зміни теми – обернення поєднується зі скороченням (51-53 т. т.) від «Es».

Заклучна частина розпочинається поверненням *Tempo I* та основної тональної сфери, проведення теми від «D». Ця частина найменша за обсягом (всього 9 тактів), але містить інтенсивний розвиток, починається стретним проведенням теми в усіх трьох голосах зі стислим часовим вступом (0,5 т.) від «D-a-fis¹», які в комплексі по вертикалі формують мажорний тризвук. Це – магістральна стрета, яка поступово долучає усі голоси від нижніх до верхніх (як і в експозиції). Останнє проведення теми дається у верхньому голосі від «d²», де звучить в оберненні на тлі витриманого органного пункту на основному тоні «D». В останньому проведенні відбувається наче розчинення теми на динаміці «*p*», тривожні пульсуючі стани зникли, контрапункт зводиться до одного звуку. Від інтенсивності середньої частини поступово приходимо до початкового стану (*Додаток Б., Схема 36*).

Починаючи з розвиваючої частини і до кінця фуги постійно використовується педаль у різноманітних градаціях – від повної густої до більш тонких варіантів (до прикладу 24-26 т. т., де в басовому голосі відбувається гамоподібний висхідний і фігураційний низхідний рух у низькому регістрі). Функція цієї педалі не тільки зв'язувальна, а несе у собі різноманітні колористичні градації. Розвиваюча частина досить емоційно насичена, композитор працює з регістровими колористичними барвами фортепіано, охоплює широкий динамічний та емоційний діапазон.

Прелюдія і фуга «in E». Ладовою основою мікроциклу є звукоряд, заснований на лідійському пентахорді і натуральному мінорі (e-fis-gis-ais-h-c-d). Невелика прелюдія написана в простій тричастинній формі, починається хоральним чотириголосним викладом у помірному темпі. Органний пункт на основному тоні «е» надає темі спокійного характеру, стриманості висловлювання (*Додаток А., Пр. 54*). Друге речення варіантно розвиває основний тематизм, насичуючи фактуру підголосками у середніх голосах. Варто звернути увагу на збільшення кількості голосів, оскільки бас відокремлюється в окрему мелодичну лінію (трирядковий виклад фактури).

Середня частина (17-24 т. т.) контрастує з крайніми розділами за тематичними і фактурними ознаками – дві мелодичні лінії широкого дихання, розгортаються в діалогічному висловлюванні, комплементарно доповнюючи одна одну (*Додаток А., Пр. 55*). Репризне повторення хоральної теми повертається у початкову образну сферу, сповнену спокоєм і рівновагою. Завершується прелюдія консонансним мажорним тризвуком.

Прелюдія уся виконується з використанням педалі. Крайні частини хорального типу потребують м'якого, зануреного, «з відображенням»¹² дотику з вагою усього зап'ястя. Перша фраза характеризується виокремленим звучанням верхнього голосу на добре прослуханій і визвученій гармонічній основі. У другій фразі, де підключається басовий остинатний голос, збільшується щільність фактури і динамічної напруги, з'являються виразні підголоски. Середня частина, не зважаючи на зовсім іншу природу (поліфонічно-імітаційну) також потребує педалі. Сама фактура укладена так, що голоси досить віддалені один від одного і без педальних обертонів звучать сухо, а характер звучання середньої частини – піднесено-ліричний, мелодичні лінії гнучкі, потребують агогічного руху вперед, і значення педалі тут – «підсвітити» плавність, еластичність, політність мелодичних ліній.

¹² Елемент диригентського жесту, коли рука, опускаючись на уявну площину і досягаючи точки падіння, виконує зворотній рух, який ще називають відображенням, відбиттям або рефлексом.

Триголосна fuga контрастує з прелюдією за характером, в її основі – граційна, танцювальна тема. Ладовою основою є той самий звукоряд, у якому написана прелюдія (Додаток А., Пр. 56). Особливістю цієї fugи є інтенсивний поліфонічний розвиток та відсутність інтермедійних проведень. В цій фузі композитором активно застосовується різноманітні стретні проведень, обернення тем, перестановка голосів у вертикально-рухомому контрапункті (Додаток Б. Схема 37). Експозиція починається почерговим вступом середнім, нижнім та верхнім голосів від «e¹-H₂-fis¹». Звертає на себе увагу тематична єдність теми і неутриманого протискладення, інтонації якого подібні до інтонацій теми. Ще однією особливістю цієї fugи є нетипова риса для експозиції – третє проведень теми відбувається від звуку «fis¹», тобто, відбувається порушення тоніко-домінантових співставлень.

Тема виконується легким пальцевим *staccato*, навіть там, де композитор ставить фразувальні ліги, ніби стріпуючи на об'єднуючому русі руки. У 13-му такті, з якої розпочинається розвиваюча частина, вступає в нижньому голосі тема в оберненні на різкій зміні динаміки з *f* на *p*, втрачаючи у дзеркальному викладі енергетичний підйом і виразність, на тлі схожих за способом викладу контрапунктуючих голосів вона зливається разом з ними в тиху паутинку поліфонічних сплетінь, що поступово на *cresc.* виводить звучання на *mf* на вступ наступної теми в прямому русі (17 т.). Fuga виконується без використання педалі, за виключенням 21-23 т. т., 48-50 т. т., де педаль використана для зв'язування фактури, коли ліва рука має полишати довгі ноти в басовому голосі і підхоплювати частину середнього.

Середня частина значно переважає за масштабами, в ній композитор демонструє інтенсивний поліфонічний розвиток, застосовуючи варіантні зміни у проведенні теми, такі як: метро-ритмічні зсуви (вступ тоніки із слабкої 4-ї долі), скорочення, обернення, переведення теми з голосу в голос, різноманітні стрети у різний часовий інтервал). Починається викладом теми в оберненні від «с» в нижньому голосі в супроводі двох контрапунктуючих голосів, після завершення композитор одразу застосовує стрету з доволі

стислим часовим проміжком в одну долю, причому виклад основної теми розпочинається зі слабкої долі. Одна з тем подана в прямому русі, інша – в оберненні. Цей поліфонічний прийом з аналогічним стретним проведенням, але з перестановкою голосів буде застосовано композитором у заключній частині фуги. Після другої стрети лунає її інший варіант з тим самим часовим відступом, але з іншим інтервальним співвідношенням в ч.5. Після цього відбувається четверте проведення теми також з використанням стрети, але з іншим часовим інтервалом двох тактів. Теми по чергово проводяться в середньому, верхньому та нижньому голосах, зазнаючи метроритмічних змін в заключній темі, що впливає на її масштаби (скорочена тема). Звертає на себе увагу останнє проведення розвиваючої частини, яке характеризується передаванням теми з голосу в голос, розпочинається в інверсійному викладі в 26-28 т. т, а завершується в прямому русі в 32-33 т. т.

Заключний розділ фуги повертається в основну тональну сферу, починається від звуку «е» у верхньому голосі. На початку розділу відбувається розвантаження щільності звучання виключаючи нижній голос. Наступні проведення теми продовжують активний розвиток. Композитор поступово ущільнює фактуру і динаміку, цитуючи триразове проведення теми, запозичене з розвиваючої частини, використовуючи прийом вертикальної перестановки (подвійний контрапункт 13-20 т. т.), наступні три проведення являють собою магістральну стрету з вступом в один такт, які підводять до кульмінаційної точки, де апофеозно (не танцювально, як на початку) звучить в октавному дублюванні голосів тема в нижньому голосі, проведення теми в середньому голосі характеризується початковим проведенням теми в прямому русі, а завершення у вигляді інверсії і закінчується фуга консонансним мажорним тризвуком без квінтового звуку.

Н. Яковчук, виконуючи цю фугу, з 41 т., з якого починаються стретні нашарування голосів, починає потрохи сповільнювати рух і робити виконання більш «важким», підкреслюючи ті складні поліфонічні процеси, які відбуваються у завершенні фуги.

Прелюдія-остинато і фуга «in F». Для будови тематизму цієї прелюдії і фуги 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, а *la perpetuum mobile*, у другій половині прелюдії розвиток інтенсифікується, на що вказують авторські ремарки: *poco a poco cresc. e string.* і трохи згодом – *piu mosso*, до головної кульмінації твору на «*fff*».

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 distinto* (швидко, чітко, відокремлено). У першій половині прелюдії голоси звучать без октавних та акордових потовщень, виконання потребує лише епізодичного використання педалі 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 басовому голосі 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 (*Додаток А., Пр. 57*).

В експозиції обидві теми по чергово проводяться в усіх голосах у типових кварто-квінтових зіставленнях початкових та імітуючих голосів. До прикладу, Т.1 проводиться по чергово 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 басовому голосі – 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 (*Додаток Б., Схема 38*).

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, проводячи теми від «ais¹» (29 т.) з двома контрапунктуючими голосами. Починаючи з 31 такту, автор використовує Т.1 в інверсії 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, у якій відбувається повернення до *Tempo 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 т.) 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.

Прелюдія і fuga «in G». Прелюдія цікава своєю формою, її композитор написав у формі рондо з інтенсивним використанням поліфонічних методів розвитку, серед яких різноманітні імітації, канонічний виклад (у другому епізоді), інверсії, стретний виклад тем з різним часовим відступом. Тут композитор використав різні ладові системи для утворення тематизму прелюдії і фуги. Тема рефрену і епізоду прелюдії «in G» заснована на різних звукорядах. Рефрен – двічі гармонічний мінор з подвійним варіантом 4-го ступеня (с, cis), а інший звукоряд – це фрігійський пентахорд (с-des-es-f-g), поєднаний з верхнім тетрахордом гармонічного мінору (as-h-c).

Вже на початку прелюдії звертає на себе увагу двохголосий виклад теми, який починається унісоном, а завершується терцієвим дублюванням (*Додаток А., Пр. 58*). Тема має танцювальний, примхливий характер, темп – *Allegretto*, на *mf*, з подальшим *cresc.*, яке приводить до наступного проведення теми у стретному викладі з імітаційними проведеннями у верхню зм. 7 з часовим вступом 1,5 т.. Тема в основному виконується штрихом

staccato, крім двох мотивів у першому і другому тактах, які об'єднані короткою лігою. Після імітаційного проведення тем відбувається згортання (13-15 т. т.), де використовується насичене *legato* у поліфонічних сплетіннях, яке приводить до появи контрастного щодо рефрену епізоду, який починається у 16 т. улюбленим динамічним прийомом О. Яковчука – обриванням динаміки *f* на *p*, композитор дає ремарку – *dolce*.

В епізоді верхній голос – лірична, ніжна мелодія на тлі остинатного пульсуючого руху шістнадцятими. Контрастність щодо рефрену досягається зміною фактури, остинатною фігурою, ліричністю теми, потовщеною секстами та іншим звукорядом. Остинатна фігура, на тлі якої проводиться лірична наспівна фігура, зазнає 4-ри разового проведення (8 тактів) і містить в собі приховане двохголосся. У виконанні важливо досягнути динамічного та штрихового контрасту – партія правої руки виконує свою лінію на плавному *legato* і *mp*, а партія лівої руки – *legato* зовсім іншого плану, рух пальців ніби й переходить від ноти до ноти без підйому, але характеризується певним «точковим» ударом, активною атакою кінчиків пальців на *p*.

Так як рондо не строге, а вільне, то рефрен у другому проведенні зазнає значної динамізації за рахунок значної поліфонічної роботи: скорочення часу імітаційного вступу голосів до одного такту, зміни висотності інтервалу в імітаційному проведенні – зб. 5, (теми регістрово віддаляються), зростає чисельність проведення тем (1-й рефрен – тема проводиться тричі, 2-й рефрен – 6 разів) і, не зважаючи на збереження масштабів рефрену, виникає відчуття більшої насиченості та ущільнення звуку, що досягається зростанням чисельності проведення тем та її поліфонічних варіантів: тричі проводиться стретна імітація теми (перший раз з часовим інтервалом 1 т., другий – 1,5 т., третій – 0,5 т.). Композитор нарощує діапазон звучності до третього стретного проведення тем (33 т.) на *ff* і знову різко її обриває на *sub. p*, далі знову нарощує звучність до *f* і знову обриває на *p* на початок другого епізоду, який зазнає значних змін як в драматургічному так і в масштабному сенсі. Він тематично заснований на матеріалі першого епізоду.

Остинатна фігура шістнадцятими занурюється у глибокий нижній регістр контроктави, а лірична, наспівна мелодія, викладена паралельними секстами, отримує у цьому епізоді канонічний виклад у нижню кварту з часовим відступом у 2 т.. Такий поліфонічний виклад створює значну трансформацію ліричної теми, вона насичується дисонансами. Канонічний виклад не припиняється протягом епізоду, лірична мелодія сповнена широкого дихання, розширюється її діапазон, з малої октави до другої, інтенсивність нарощування звучності і експресії підводить до останнього рефрену *attacca* (значний регістровий розрив, середина не заповнена, масштаб епізоду зріс у 2,5 рази з 8-ми тактів до 20-ти тактів). Останній рефрен є ще одним його поліфонічним варіантом, починається вступом теми в інверсії, де імітаційно через один такт вступає тема в прямому русі. На відміну від попередніх стретних проведень дане проведення містить значне наближення голосів, яке створює ущільнення звучання. Шестиразове проведення теми (деякі теми мають скорочене закінчення) як і в другому рефрені характеризуються деякими змінами у викладі, деякі з них зазнають скорочення в каденції. Стрети в 1 такт і в 1,5 такти. До кінця рефрену нарощується звучність до *ff*, темп заповільнюється. Прелюдія виконується без педалі за виключенням місць, де потрібно зв'язати фактуру в проведенні поліфонічних ліній.

Фуга «in G» є подвійною з роздільними експозиціями обох тем, заснована на штучному ладі (g-as-h-c-des-es-f). Перша тема експонується нижнім голосом в глибокому нижньому регістрі і характеризується частою зміною метру (3/8, 4/8, 2/8), вона є досить короткою (4 такти) в обсязі нони (Додаток А., Пр. 59). Темп – *Moderato*, штрих виконання – *tenuto sempre*.

Експозиція першої теми є класичним варіантом з кварто-квінтовими співвідношеннями вступів голосів (нижній – G₁, верхній – с, і середній –G). За своїм типом тема є однорідною (без контрастів) і містить виразні стрибки на ч.8, ч.6, висхідні і низхідні ч.5. Змінність метричних акцентів надає їй певної характеристичності, вибагливості звучання. Статичний контрапункт допомагає відтінити виразні інтонації теми, в деяких моментах він має вигляд

«педалі» витриманого звуку. Усі три проведення звучать один за одним, після чого відбувається інтермедійне проведення, яке приводить до розвиваючої частини (4 такти інтермедія). Розвиваюча частина розпочинається викладом теми в оберненні в нижньому голосі від с, після чого одразу слідує вступ такої ж теми в оберненні від g^1 , кварто-квінтові співвідношення, розрідження фактури не відбувається, щільність звучання утримується. По закінченню другого проведення, разом з кадансовим звуком теми звучить невелика двотактова інтермедія-зв'язка, тематичний матеріал якої потім неодноразово буде використовуватися в наступному розділі фуги. Після цієї зв'язки є ще чотири проведення, які характеризуються різними поліфонічними способами перетворень: обернення, стретне проведення теми в прямому русі та в оберненні з цікавим метроритмічним зсувом, який характеризується вступом теми зі слабкої долі, передавання теми з одного голосу в інший (24-27 т. т.), стретне проведення з часовим інтервалом у 5 долей з метроритмічним зсувом. Останнє проведення теми в оберненні у середньому голосі підводить до інтермедії перед експозицією другої теми (T_2). Дана інтермедія будується на мотиві згаданої раніше інтермедії-зв'язки.

Вступ T_2 приходиться на каденційне завершення інтермедії у верхніх голосах, тема наче вривається на згасаючій динаміці і контрастує T_1 за образом і масштабами. Плавний висхідний гамоподібний рух закінчується виразними квартами та септимовими стрибками, що інтонаційно споріднює її з T_1 . Як і для першої теми, другій властива метроритмічна перемінність ($3/8$, $2/8$, $3/8$) (Додаток А., Пр. 60). Тема виконується плавним *legato*.

Експозиція T_2 містить трьохразове проведення теми почергово в нижньому, середньому та верхньому голосах в доволі нетипових висотних співвідношеннях ($G-as-g^1$), контрапунктичні голоси, які звучать разом з другою темою, комплементарно доповнюють її. В образній сфері T_2 поступається T_1 . Окрім трьох обов'язкових проведеннь експозиційна частина T_2 містить ще 2 додаткових проведення теми, але з деякими змінами. В цьому є ознаки певного розвитку, ознаки, властиві для розвиваючої частини.

Третя інтермедія, яка сполучає експозиційну частину T_2 з заключною частиною, заснована на мотивній роботі і містить елементи другої теми. Завершується *crescendo*, підводячи до апофеозного звучання обох тем в контрапунктичному поєднанні. Композитор майстерно сполучає другу та першу тему. Протягом звучання T_2 , масштаб якої перевищує удвічі масштаб T_1 , перша тема проводиться двічі – в нижньому і середньому голосах, повертається основна висота G_1 . Для заключної частини є притаманними продовження розробкових елементів, які були притаманні раніше. Це, зокрема, перестановка у вертикально-рухомому контрапункті, з поліфонічним перетворенням першої теми, яка звучить в інверсійному викладі, передавання з голосу в голос, проведення T_2 з видозмінами в метроритмічному та інтонаційному плані, а також нового висотного проведення від « es^1 » (такого ще у цій фузі не було) і знову відбувається проведення обох тем з поверненням до опори « g ». Звертають на себе увагу неодноразово використані ритмічні зміни, які виявляються у T_2 . Завершується каденційним ходом до опори « g » на *ff*.

У виконавському плані у цій фузі важливим, крім традиційних способів опрацювання поліфонічного тексту, є робота над реєстровими ефектами, динамічний розвиток і поєднання різних тем. Так введення T_2 у 51 т. на заключних звуках інтермедії, на *pp* надає їй аморфного, «безтілесного» звучання. Ця тема з кожним проведенням набирає сили і в кожному реєстрі, на динаміці, зростаючій від одного проведення до іншого, вона звучить по-іншому – то як декламаційне висловлювання, то в ній з'являються ламентозні інтонації. А коли вводиться одночасно з T_1 у заключній частині на *ff*, вона звучить як ораторський заклик, який сміливо розкривається у висхідному русі. T_1 також втрачає свою поміркованість вислову, опускається в низький реєстр і звучить на *ff* впевнено і навіть грізно. У 107 т. знову обривається динаміка на *sub. p*, T_1 переміщається у верхній голос і розпочинається ще один динамічний підйом в процесі розгортання поліфонічної фактури до завершення.

Прелюдія-токата і fuga «in A». Це один із двох мініциклів (ще прелюдія і fuga «in G»), у яких композитор використав різний звукоряд у прелюдії і фузі. Прелюдія написана у штучному ладі з двома зб. 2 (a-b-cis-d-es-f-gis) у жанрі токати. Їй притаманна єдина образна сфера – пульсуючий фон та мелодія інструментального плану, підкреслена різноманітними штрихами у темпі *Allegro*. Це одна із небагатьох прелюдій опусу О. Яковчука, яка не містить інтенсивного використання поліфонічних прийомів, хоча ми можемо спостерігати появу з 11 т. плавного, зв'язного двоголосся на тлі токатних низхідних репетицій по звукам представленого у творі ладу, що приводить до збільшення звучності до *ff*, припинення безперервного токатного руху, хоча емоційна напруга ще триває завдяки акцентованим, паузованим та рвучким акордам. Відбувається процес згортання до низького регістру. З 39 т. відновлюється токатний рух, виклад музичного матеріалу споріднений з початковим токатним епізодом, але з 49 т. починаються варіантні зміни – у токатній фактурі композитор виділяє певні точки, підкреслює їх акцентами і широкими стрибками (на м.9, в.7, зм.5, в.10), які з'являються на остинатному тлі, немов спалахи і утворюють у цій єдиній токатній лінії приховане двоголосся. У 66 т. з'являється музичний матеріал, який ми вже спостерігали у тактах 11-24, він дещо зазнає ритмічних змін і об'єднується з токатним фоном з виділеними окремими точками і збагаченим мелодичною фігурацією, у якій задіяні сусідні звуки токатної лінії і пом'якшені короткими лігами. Закінчується прелюдія поступовим сповільненням темпу *poco rit.*, але поступовим збільшенням динаміки *poco cresc.*, що приводить до початку fugи *attacca* в темпі *Prestissimo*.

Ця прелюдія (як і fuga) дуже складна у технічно-виконавському плані, постійні репетиції виконуються при вільному зап'ястку, способом «витряхування» при активних кінчиках пальців. В цій прелюдії цей вид техніки ускладнюється репетиціями на чорних клавішах (які тонші за білу, на них важче вмістити пальці при їхній швидкій зміні) і в лівій руці. Варто звернути увагу на т. т. 29-38. Це єдине місце, де припиняється токатний рух,

з'являється рух дисонантними акордовими послідовностями із значним паузуванням. Перше – цих 10 тактів не є новим матеріалом, а продовженням токатного руху, який лавиною нарощує динаміку і практично «влітає» в ці паузовані дисонантні комплекси, які є в художньому та емоційному плані продовженням і навіть кульмінацією першої частини токати. Друге – паузи не потрібно сприймати як розділяючі, а як дихання, яке переривається від хвилювання. Незважаючи на них, перша фраза з чотирьох тактів виконується цілісно, з несамовитим експресивним акцентуванням і останній акорд – виконується акцентовано на *p*, друга фраза подібна, але довша – 6 тактів і в кінці має більш плавні, зв'язні переходи, які знову на *cresc.* приводять до *a tempo* і на акцентованому *sf* з подальшим *sub. p* відновлюється токатний рух.

Фуга «in A» – єдина з першого зошита, яка написана на 2 голоси, але вона досить складна за будовою, за інтонаційною мовою та для виконання. В основу теми фуги лягає звукоряд з 12 звуків. Вона віртуозна, інструментального типу, насичена широкими стрибками, серед яких часто висхідні в. 7 та м. 7, за обсягом – 7 тактів, містить певне цезурування, утворене комбінуванням мотивів і фраз, розпочинає і замикає тему короткий мотив із стрімким нисхідним рухом. В середині теми відбувається триваліший розвиток у двох мелодичних фразах (*Додаток А., Пр. 61*).

Початкові точки тем витримані у тоніко-домінантових співставленнях («a²» – «e»), на відміну від попередніх фуг, відповідь є реальною, усі інтервальні співвідношення цілковито збережено. Ця особливість пояснюється тим, що у фузі застосований 12-ти тоновий звукоряд, який дає можливість цього досягнути. Відповідь вступає одразу після теми, контрапункт має дуже лаконічне висловлювання та часті паузування, не контрастує темі. Далі відбувається невелика інтермедія, заснована на тематичному інтонаційному матеріалі, яка підводить до вступу теми в контрекспозиції, яка є варіацією на експозицію – у ній голоси вступають у тій самій послідовності (верхній, нижній), однак від інших висотних положень (тоніко-субдомінантова сфера, «d³» – «a»). На відміну від

експозиції, у контрекспозиції контрапунктуючий голос є більш розвиненим та виразним, насичений різноманітними штрихами, але за інтонаційним матеріалом споріднений з темою. Після контрекспозиції вводиться невеликий 9-ти тактовий контрастний епізод токатного характеру на *sub. p.*, інтонаційно та жанрово споріднений з характером прелюдії.

Розпочинається розвиваюча частина темою в обернення від «des», перший мотив теми викладений у вигляді ракоходу в інтонаційному відношенні. Одразу після завершення теми відбувається виключення нижнього голосу і проводиться магістральна стрета з часовим відступом 3,5 т. Цікавим є те, що композитор поєднує тему в прямому і оберненому русі («а» – «des»). Стретний виклад триває і в подальшому розвитку. По завершенню теми у верхньому голосі відбувається стретне накладання ще однієї теми, де композитор використовує видозмінений варіант теми, яка розпочинається в оберненні, а завершується в прямому русі. Інтенсивність розвитку досягається каскадом проведення стрет, посиленням варіантних змін у темі (метричні зсуви з сильного на відносно сильний час, суттєві інтонаційні зміни з виключенням деяких мотивів). Цим досягається інтенсивний розробковий етап. Інтенсивність розвитку стретних проведень поступово згладжується завдяки поверненню до опорних точок теми («d¹», «a³»). Відбувається тональне і фактурне врівноваження. Тема у нижньому голосі, а далі – у верхньому, приводить до появи епізоду токатного плану. Цей епізод є варіантом першого, який вбудований на межі експозиції і розвиваючої частини. В ньому відбувається перестановка голосів у вертикально-рухомому контрапункті, з деякими видозмінами у завершенні.

Заклучна частина (90 т.) відкривається викладенням теми у нижньому голосі і повернення до основної тональної сфери, обидва проведення звучать від «а» (верхній голос – «a²», нижній – від «а») в стретному викладі з часовим інтервалом 3,5 т. Закінчується уся фуга мотивом, якому композитор надавав особливого значення протягом фуґи, але підкреслює в ньому різні точки – групування 3+3+2+1 – надає мотиву нового звучання, виявляє нові опори.

У виконавському плані вже сама тема представляє собою низку завдань – потрібно органічно і цілісно вмістити різноманітні штрихи (стакато, акценти, легато) зміну метру (3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 4/4), паузи, фразувальні ліги і це усе у темпі *Prestissimo*. Тим паче, потрібно тримати цей увесь спектр тематичних завдань у поєднанні з контрапунктуючими голосами і в стретних проведеннях, в яких елементи досить довгої теми не співпадають між собою ні в динамічному, ні в штриховому плані, що потребує не тільки досконалої технічної підготовки, а й хорошої координації рук і гнучкості мислення.

Цікавою є інтерпретація Н. Яковчук, яка, енергетично тримаючи цей темп, особливості теми, яскраво працює з тембральним і динамічним планами. Тема у різних регістрах набуває в неї різноманітних відтінків, епізоди, хоча й містять елементи прелюдії, вона забарвлює по-іншому – токатність більш тонка, навіть дещо м'якша, чим в прелюдії, епізоди починаються на *sub. p*, повністю виконуються на *p*, під кінець відбувається стрімке *cresc.*, буквально протягом такту до теми, яка акцентовано вступає на *f*. Крім того, піаністка робить цікаве відхилення від такого напористого руху фуги в розвиваючій частині у 62-67 т. т.. У 60 т. вступає в нижньому голосі тема зі значними змінами, яка, завдяки цьому збільшується на такт. Виконавиця розпочинає тему в характері, а коли у 62 т. тема змінює виклад, вона робить невеличке пригальмовування і змінює характер звучання на м'яке і ліричне, що дозволяє наступній темі у 68 т. вступити більш яскраво і напористо, вносить певну інтригу в драматургію розвиваючої частини.

Прелюдія і фуга «in H». Форма прелюдії має ознаки форми рондо і складається з 5 частин – А-В-А₁-В-А₂. Для прелюдії і фуги композитор використав єдиний звукоряд (h-c-dis-eis-fis-g-ais). Прелюдія виконується без педалі, крім трелевих побудов (1-5 т. т. і 41-44 т. т.). Вона характеризується «урбаністичним» характером, який взагалі притаманний першому зошиту. Інтерпретація цієї прелюдії базується на динамічних, штрихових та тембрових ефектах.

Розпочинається прелюдія одноголосним вступом (1-7 т. т.) з довгими трелями на «*pp*». З 6. т. композитор змінює розмір на 11/8 з різним комбінуванням простих розмірів у ньому, але для організації цього метру акцентує кожну першу ноту в такті в партії лівої руки, де викладається мелодично-фігурований фон з опорою на звук «Fis₁». Відстань між регістрами у фактурі – чотири октави, нарощується динаміка до *f*. У 8 т. вступає конструктивна тема з прихованим двоголоссям у точках-опорах на звуках з фону у партії лівої руки. В 11 т. композитор здійснює вертикальну перестановку верхнього і нижнього голосу, тему використовує в оберненому вигляді у нижньому голосі, а фігурований фон – у верхньому голосі в прямому русі, композитор змінює динаміку на *sub. p*, регістрово зближає тему і супровід, який звучить м'якше і зв'язніше у такій перестановці.

У 15 т. розпочинається частина В (15-26 т. т.) на *sub. p*, композитор знову поступово розводить регістри – спочатку на 3-4 октави, у другому реченні – піднімає верхній голос ще на октаву вище, але заповнює середній голос гамоподібними висхідними і низхідними побудовами, що врешті-решт призводить до розриву між партією правої і лівої рук в 4-5 октав (24-25 т. т.). Партія супроводу виконується *sempre staccato* з так само як в частині А акцентованою першоюнотою в такті. Тема цієї частини за характером напориста, наполеглива, складається із широких висхідних стрибків на фоні стрибкоподібного стакатного фону у партії лівої руки в нижньому регістрі (контроктава і субконтроктава). У цій частині композитор також використовує складний розмір 11/8, який по різному інтерпретує, постійно змінює послідовність простих розмірів у ньому (3+3+3+2; 2+3+3+3).

Частина А₁ (27-44 т. т.) дещо збільшується в об'ємі (на 4 такти), будується на матеріалі частини А, але має деякі варіантні зміни: тема перший раз проводиться на фігурованому фоні, який потовщений октавним викладом, у другому проведенні теми композитор знову робить вертикальну перестановку голосів і дає тему в оберненні, але у цій частині він її розподіляє між двома нижніми голосами, один з яких є органомним пунктом на

звучі «Fis₁», що надає темі загрозливого звучання. Третій раз тема проводиться в оберненні у верхньому регістрі (хоча й у партії лівої руки, відбувається перехрещення рук), що надає її звучанню прозорості та дзвінкості. Останній раз у цій частині тема проводиться в прямому русі у нижньому голосі і завершує цю частину трелями на матеріалі вступу. Всі ці «маніпуляції» зі знайомим вже матеріалом надають цій частині оновленого звучання та інших регістрових барв. У наступних частинах В і А₂ стоять завдання, подібні до описаних в частинах В, А і А₁. З 45 по 56 т. відбувається точний повтор частини В і з 57 т. – частина А₂, у якій використовує музичний матеріал з частини А₁, але в скороченому варіанті. Закінчує трелями, якими розпочиналася прелюдія і закінчувалася частина А₁.

Фуга «in H» є чотириголосною, шеститактова тема вперше проводиться від основного тону «h²» в партії альт, складається з двох контрастних елементів, перший – мелодична на рація з початковими широкими виразними ходами на низхідну ч. 4 і висхідну в. 6, викладена половинними, четвертними та восьмими тривалостями на *legato*, а друга – танцювального характеру, побудована за допомогою півтонових інтонацій, насичена різноманітними штрихами (стакато, акценти на перших долях, короткі ліги). Діапазон теми – «g¹–f³» (Додаток А., Пр. 62), вона звучить у високому регістрі, задумливо, тонко, світло. Н. Яковчук другий елемент теми виконує м'яким, а не рвучким *staccato*, що відповідає просвітленому і ніжному характеру усієї теми.

Відповідь дається композитором в партії тенора від «fis¹» з неутриманим протискладенням, не контрастним до темим, а комплементарно доповнюючим. Третє проведення теми від звуку «ais²» вривається на останніх двох долях теми в тенорі, басовий голос вступає від звуку «е» у 16 т. інтонаціями, близькими до теми, але змінює інтервальний склад (замість ч. 4 і в. 6 використовує в. 3 і зб. 6), і додає скорочений танцювальний елемент. Одразу після цього тема звучить знову у басовому голосі, у повному викладі від «H» на фоні почергово вступаючих виразних контрапунктуючих голосів, побудованих на матеріалі танцювального елемента теми.

З кожним проведенням теми звучання ущільнюється і динамізується, але загальний характер експозиції зберігається. В додатковому проведенні композитор розводить регістри (тема в нижньому голосі у великій октаві, два контрапунктуючих голоси у першій і другій) і з *sub. p* починається розростання динаміки до *f* в однотактовій інтермедії-зв'язці у 25 т., яка має вигляд двох низхідних октав у нижніх голосах, які приводять до початку розвиваючої частини і одночасного вступу тем у басовому і теноровому голосах на *p*. В басовому голосі проводиться перший елемент теми від «Dis₁» в оберненні і велетенському збільшенні (у 4 рази), а в теноровому – від «Dis» у дуже видозміненому вигляді, в оберненні, перший елемент теми викладається у зменшенні, а другий – в першопочатковому ритмічному вигляді. Ці зміни зменшують тему з 6-ти до 4,5 тактів. У такому вигляді тема буде проводитись ще три рази: в альті – від «dis¹» у 30 т, в сопрано – від «dis³» в 34 т., в басу – від «Dis₂» в 39 т. (Додаток Б., Схеми 41). Крім того у 34 т. проводиться тема у прямому русі, але в скороченому вигляді від «fis²». У розвиваючій частині композитор використовує стретне поєднання тем – чотири проведення відбуваються одночасно з проведенням першого елемента теми у збільшенні в басовому голосі, у 34 т. вступає тема в сопрано в оберненні і частковому зменшенні одночасно з темою в тенорі в прямому русі і дещо видозміненому вигляді, останнє проведення теми в басовому голосі вступає на останніх долях теми в теноровому голосі. Завершується розвиваюча частина двохтактовою інтермедією-зв'язкою.

У розвиваючій частині композитор використовує три нотних стани для запису голосів через широке розведення регістрів між ними. Тема в збільшенні через занадто довгі тривалості втрачає свої контури звучання і відіграє роль педалі для інших проведеннь, які за рахунок змін, які в них відбуваються, змінюють характер звучання на насторожений. І хоча композитор з кожним проведенням тем спочатку альтовий, а потім і сопрановий голоси піднімає у високий регістр другої, а потім і третьої октави, характер звучання не змінюється, а ще більше стає емоційно-

напруженим. У розвиваючій частині використовується педаль, тому що так широко розведені по «клавіатурі» голоси неможливо втримати «в пальцях».

Заключна частина відзначається стретним проведенням тем у прямому русі почергово у всіх голосах. Розпочинає тема у зменшеному вигляді в теноровому голосі від «Н», з часовим вступом 1 т. вступає тема у альтовому голосі від «h¹», з інтервалом у 3 т. від теми в альті вступає тема у басовому голосі від «Н», з часовим інтервалом 1 т. від теми в басу і 4 т. від теми в альті вступає тема в сопрано у скороченому вигляді (тільки перший елемент теми) від «h¹». Відбувається дуже активна поліфонічна робота, нашарування стрет звучить дуже напружено і насичено. На обертонових нашаруваннях органного пункту у нижніх голосах на суцільній педалі звучать мрійливо і якимось нереально, наче марево у *tempo rubato* видозмінені інтонації першого елемента теми. Закінчується fuga нестійким співзвуччям на основному тоні «Н₂» в басу і терцієвим тоном «dis²» в сопрано, який надає цьому закінченню певної недомовленості, «багатокрапковості», очікування продовження.

Канон і fuga «in Cis». Другий зошит циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука розпочинається зверненням композитора до прелюдії в жанрі канону, в якій композитор демонструє майстерне володіння поліфонічним письмом. Звертаючись до старовинного жанру канону, композитор втілює у ньому різноманітні контрапунктичні прийоми, серед яких канонічні імітації, перестановки у вертикально-рухомому контрапункті, різноманітні ритмічні варіанти трансформації теми. В цій прелюдії домінує конструктивна чіткість контрапунктування, поєднана з філософською глибиною висловлювання. 8-ми тактова тема лаконічна і нагадує ренесансний стиль *cantus firmus*. Композитор застосовує пентахорд фрігійського ладу у поєднанні з верхнім дихордом гармонічного мінору (cis-d-e-fis-gis-a-his). Виразна інтонація висхідної зм. 7 у темі є її розпізнавальним знаком, а мінливість досягається завдяки чергування симетричних і несиметричних метрів (4/4+4/4+3/4+5/4). В цьому каноні дотримується типове тоніко-домінантне співвідношення пропости і ріспости Cis-gis¹. Початок діалогу обох голосів відбувається на

значній реєстровій відстані, що створює сонорний ефект, який досягається незаповненим середнім реєстром. Звуковидобування – глибоке зв'язне *legato* з виразним інтонуванням широких і інтервалів, на «пальцевій» педалі.

Третій розділ канону містить вертикальну перестановку голосів, зберігає реєстрове розмежування голосів, 4 відділ канону формується оновленням контрапунктуючого голосу в партії лівої руки, який не контрастує з темою. Поступове згортання і наближення голосів один до одного занурюються в глибокий реєстр «Cis₁» в дублюванні ч. 15 (квінтдецима) на педалі. Якщо до цього вівся двохголосний діалог, то викладення нового варіанту теми на педалі розпочинається одноголосним філософським висловлюванням в середньому реєстрі. Тема зазнала ритмічних змін, що зумовило її часове ущільнення, стає 5-ти тактовою. Динамізація заключного розділу пов'язана з ущільненням фактури, розширюється діапазон, який сягає надзвичайно широкого об'єму «Cis₁–gis³» у контрапунктуючому поєднанні самостійних ліній-голосів. У високому реєстрі вступає верхній голос, який звучить на педальному басі і проводить свій діалог з середнім голосом. Таке розширення діапазону між голосами (нижні голоси – контр і субконтроктава, середній – перша, верхній – друга і третя) асоціюється з рухом думки в гору, у височінь, залишаючись тут, «на землі». В кінці – варіантні перетворення, у яких зберігається інтонація висхідної зм. 7. Діалогічна взаємодія голосів йде на зближення, поступове згасання на тлі важливих початкових інтонацій теми.

Фуга розпочинається вторгненням початком теми, який вводиться *attacca*. Тема не містить в собі опорного звуку «cis», хоча, якщо проаналізувати подальші вступи тем, то можна припустити, що композитор трактував першим опорним звуком «cis» закінчення органного пункту в прелюдії в нижньому реєстрі, після нього – останній звук прелюдії «His₁» передує першій долі у фузі. Тема проводиться у середньому голосі у низькому реєстрі у великій октаві, займає 4 такти, її діапазон у межах інтервалу м. 9, паузована, насичена різноманітними штрихами, містить

напружені інтонаційні ходи на зм. 3 та зб. 6 у висхідному русі, інтонацій оспівування тону «cis», який постійно виникає на слабкому часі, що надає йому враження нестійкості, а на сильний час підкреслюються нестійкі звуки «d», «his» (*Додаток А., Пр. 63*). Тема має активний, схвильований характер. Відсутність чіткого метроритмічного і висотного початку теми одразу налаштовує до стрімкого розвитку, який справді буде притаманний усій фугі.

Відповідь вступає на заключному звуці теми від «Gis». Контрапунктуючий голос не є контрастним щодо теми, а комплементарно доповнює її. Третє проведення у верхньому голосі від «e» містить ознаки стретного діалогу верхніх і нижніх голосів і демонструє певний етап розвитку, який буде більш активно застосований у подальшому. Цей етап підводить до ще одного проведення теми у верхньому голосі від «Cis» у супроводі двох контрапунктуючих голосів. Після цього відбувається інтермедійне проведення в контрапунктуючих голосах.

Розвиваючий розділ фуги починається проведенням теми від звуку «fis» в усіх трьох голосах одночасно в октавному дублюванні (на ч. 15). Цікавим є задум композитора – висвітлити мотиви теми в різних регістрах (високий, дуже низький і середній). Невелика однотактова зв'язка підводить до наступного проведення теми в нижньому голосі в новому варіантному викладі. Діалог двох верхніх голосів, викладених у секстовий інтервал, надають темі, що проводиться у контроктаві нового забарвлення. Одразу в нижньому голосі відбувається проведення квінтою вище від «gis» теми. На цьому етапі подальшого проведення теми не спиняється, а навпаки – динамізується завдяки чисельним стретним проведенням теми, які поєднуються з контрапунктуючими перетвореннями. Вперше відбувається проведення теми в оберненні та прямому русі в стретному викладі з часовим інтервалом у 0,5 т. Голоси зближуються, навіть перехрещуються. Після цієї стрети – проводиться ще одна стрета. Контури теми впізнаються, ритмічна сторона збережена, але композитор застосовує інтонаційні зміни, особливо у завершенні. Інтенсивне стретне проведення підводить до масивного викладу

теми у ритмічному збільшенні в нижньому голосі від «Cis» з контрапунктуючим супроводом – діалог двох верхніх голосів – ритмічне завершення зберігається. Невелика інтермедія сполучає наступну фазу розвитку цієї частини. Проведення в нижньому голосі від «Cis» аналогічне стретне проведення з часовим відступом у 0,5 т., від «gis» – в прямому русі та в оберненні в крайніх парах голосів (64-65 т. т.). Нетривала інтермедія сполучає розвиваючий розділ із заключним проведенням теми від «fis» у збільшенні. Композитором цікаво застосований прийом контрапунктичного поєднання в збільшенні і оригінальному звучанні, стретне проведення теми в збільшенні і оберненні в 1 т. Поступове заспокоєння в останньому проведенні теми в нижньому голосі. Пріоритет надається крайнім голосам для проведення тем (Додаток Б., Схема 42). Останнє проведення приводить до образного строю прелюдії. Композитор у коді перекидає місток до початкового емоційно-образного настрою, який панував у каноні. Низхідний звукоряд не дослівно, але опосередковано нагадує інтонації *cantus firmus*, доповнений трелями. Таким чином замикається диптих.

У виконавському аспекті тема дуже енергетично «заряджена», цьому сприяє темп *allegro*, паузи, акценти, стакато, низький регістр. Фуга вся буде наповнена цією пульсуючою енергією, тема змінює своє забарвлення відповідно до регістру, в якому знаходиться, але не втрачає свого «обличчя». Композитор часто використовує свій улюблений динамічний прийом – коли динаміка поступово накопичується і враз обривається на *sub. p.* Крім цього, в такій динамічній фугі композитор досягає контрасту звучання ще й за допомогою різноманітних поліфонічних перетворень. В т. т. 34-37 контрапунктуючі голоси викладені на плавному *legato* і колоритно відтіняють пульсуючу, експресивну тему. Тема в збільшенні, яка вступає у нижньому голосі в 48 т. втрачає свою рвучкість, подовжуються звуки і зливаються у кантиленному *legato*, яке перетікає і в інтермедію. Після цього композитор не тільки повертає характер теми в нижньому голосі (60 т.), але ще й підсилює його такими ж паузованими і рвучкими контрапунктуючими

голосами. І одразу у наступному проведенні знову відтіняє тему плавними контрапунктами. З 77-го такту вступає одна тема в збільшенні у верхньому голосі, яка знову втрачає рвучкість і має широке плавне звучання, контрастуючи темі у нижньому голосі, а у 81-82 т. т. вступає дві теми в збільшенні у крайніх голосах, доповнюються більш зв'язним контрапунктуючим голосом посередині і фактура стає все плавнішою, ще деякий час зберігає енергійність вислову і поступово стає лагіднішою і заспокоюється. Отже, композитор досягає драматургії розгортання художнього образу різними способами – динамічними і регістровими контрастами, самим компонуванням теми і майстерною поліфонічною роботою, яка, наче дороговказ, веде інтерпретатора потрібною стежкою.

Прелюдія-діалог і fuga «in Es». Прелюдія написана за принципом фуґи, тому автор дослідження виписала її структуру в схемі, щоб краще побачити всі поліфонічні процеси, їй притаманні (*Додаток Б., Схема 43*).

У прелюдії-діалозі композитор прагне до рівноправного висловлювання обох голосів. Тема, яка займає 3 такти і розпочинається у великій октаві, наповнена широким диханням, спокійна манера філософського висловлювання, висхідна мелодія звучить як запитання, але не містить драматичного напруження (*Додаток А., Пр. 64*). Для втілення цього тематизму композитор обирає конструкцію двічі гармонічного мінору (пентахорд «es-f-ges-a-b»), поєднаним з верхнім мелодичним («c-d-es»). Протискладення утримане, яке комплементарно в ритмічному та інтонаційному плані доповнює тему, утворюючи з нею виразний діалог. Після трьохтактового викладення початкового з'єднання обох мелодій, композитор видобуває два похідні з'єднання: перше у 7-9 т. т., друге – 10-12 т. т., застосовуючи техніку вертикально-рухомого контрапункту. Вся експозиційна частина позначена поступовим рухом двох голосів з самого низького регістру (контроктава і мала) до високого (друга-третья в інтермедії-зв'язці у 13-14 т. т.). Темп прелюдії – *Andante*, виконується глибоким зв'язним *legato* без педалі в експозиційній частині.

Інтермедія-зв'язка, яка розмежовує експозиційну і розвиваючу частину, підводить до формування теми в аугументації, яка масивно викладається в партії нижнього голосу на *f* у контроктаві. У 15 т. збільшується кількість голосів з двох до трьох, причому третій голос дублюється в октаву. Два контрапунктуючі голоси починають сумісний рух в близькому розташуванні з третьої октави назустріч темі, яка піднімається знизу вверх. Такий зустрічний рух голосів з крайніх регістрів створює надзвичайно експресивне висловлювання, яке, втім, заспокоюється і сповільнюється до 19 такту.

Далі відбувається поєднання теми в збільшенні та одночасне проведення теми в оберненні, а згодом – у прямому русі. Контрапунктом до цих проведеннь тем у крайніх регістрах (один з улюблених прийомів композитора) є гармонічна фігурація (остинатний мотив) на елементах теми. Ця остинатна фігурація створює враження розміреної плинності часу, теми розведені регістрово (контроктава і друга) звучать ясно, виразно і дуже спокійно. Н. Яковчук у виконанні ще й агогічно сповільнює виразні ходи в темі у верхньому голосі, створюючи враження абсолютно врівноваженого звучання, яке активізується у 30-32 т. т. на *poco a poco cresc.* і приводить до заключної частини в 33 т. Починаючи з розвиваючої частини застосовується педаль, долучається третій голос і композитор широко розводить голоси по регістрам, що потребує додаткового зв'язування звучання при переносі рук. Басовий голос, дубльований в октаву, потребує педального забарвлення.

Останній розділ цієї прелюдії розпочинається стретним викладом тем з часовим відступом у 2 долі. Цікавим прийомом для нового забарвлення теми є початок із затактової вісімки (кінець 35 т.), що по-новому акцентує опорні звуки. Варто зауважити, що в цій прелюдії використовується утримане протискладення, і в заключній частині воно супроводжує тему (в 36 т.) в середньому голосі. У завершенні композитор дає стрету, але вже в іншому варіанті – тема в оберненні і тема в прямому русі з часовим відступом у 2 долі (39 т.). Заключна частина розпочинається на *mf* і закінчується на *f*, проте не втрачає загального врівноваженого вдумливого звучання.

Фуга є двоголосною зі змінною чисельністю голосів в процесі розвитку (Додаток Б., Схема 44). Темп – *Vivo*, розмір – *alla breve*. Діалог продовжується – експозиція і розвиваюча частина написана у двоголосному викладі. Відповідь у експозиції проводиться від звуку «d», в нижньому голосі, тобто збережено тоніко-домінантне зіставлення опорних точок теми і відповіді. В експозиційній частині є ще додаткове проведення теми від «ges».

Чотиритактова тема фуги контрастна, танцювальна, побудована на низхідній сексті з варіантним секвенційним низхідним повтором. Дотримана та ж, що і в прелюдії, змінна ритмічна структура. Помітною є спорідненість інтонацій теми фуги з темою прелюдії (заклучна секстова висхідна інтонація з прелюдії є початковою низхідною інтонацією фуги) (Додаток А., Пр. 65). Експозиція не має динамічних нашарувань чи спадів, виконується на *mf*.

Середня частина фуги розпочинається з 13 т. і містить значний поліфонічний розвиток, який виявляється в оновленні контрапунктичного голосу, фігуроване тло за типом альбертієвих басів – це своєрідне початкове з'єднання, з якого, користуючись технікою вертикальної перестановки голосів, поєднаної з оберненням теми видобувається похідне. Наступні проведення теми відбуваються в різноманітних варіантах: спочатку проводить тему в різних регістрах (21 т.), що оновлює її звучання, далі дає тему в контрастному зіставленні – заглиблене звучання в контроктаві (25 т.).

Окрім поліфонічних варіантів, композитор по-новому висвітлює тему, завдяки метроритмічним змінам, звертає на себе увагу проведення теми у 29 т., з метроритмічним зміщенням звуків, що надає їй оновленого звучання. Інтенсивна розвиваюча частина не містить інтермедій, але має ще два проведення теми – в оберненні від «d¹» і прямому русі від «d¹». Така інтенсивна поліфонічна робота приводить до більш яскравішого динамічного діапазону, де є інтенсивні звукові «підйоми» і раптові спади.

З 40 по 69 т. т. вводиться епізод на матеріалі прелюдії, чим підкреслюється єдність мініциклу. Масштабний епізод розпочинається на *sub. p.* Він виконує роль інтермедії і відтіняє тему в її заключному розділі. У

ньому продовжується поліфонічна робота і тема прелюдії знаходить поліфонічний розвиток, набуваючи нових трансформацій. Вона прозвучить тут тричі в ритмічному збільшенні – у прямому русі, в оберненні на тлі остинатної фігурації в партії лівої руки, у якій підкреслюються ввідні тони і звук «es». Звертає на себе увагу поява з 49-го т. третього голосу (він є середнім), який заповнює звучання крайніх регістрів. У виконавському плані епізод дуже контрастує загальному характеру фуги – у партії правої руки тематичний матеріал прелюдії виконується зв'язно на *legato*, а в партії лівої руки – однотипний фігураційний виклад, викладений рівними вісімками, виконується зовсім іншим *legato*, у якого ніби палець не відривається від клавіатури при переході від ноти до ноти, а все ж має більшу схожість із звучання *non legato*, активний удар кінчика пальця «знімає» плавність з виконання. Завершення епізоду є логічним початком теми фуги.

Заклучна частина розпочинається в 70-му такті проведенням теми від «ges», як і в експозиції, до якої стретно, з часовим відступом у 3 т., доєднується проведення теми від «es²» (вперше і єдиний раз у фузі з'являється опорна точка, яка відповідає заявленому основному тону твору). Невелика однотокова зв'язка у 76-му такті підводить до звучання обох тем – тема прелюдії в збільшенні в нижньому голосі і тема в інверсії від «a¹» – у верхньому голосі в одночасному діалозі. Завершується фуга ще двома проведеннями теми, у верхньому голосі від «ges²» у 82 т. і в нижньому – від «d» у 86 т. у супроводі контрапункту в середньому голосі. Заклучна частина звучить досить активно, збільшується діапазон звучності – «*f-fff*».

Сам підхід композитора до інтонаційно-образного поєднання прелюдії та фуги в цикл просто вражає. У згаданому циклі застосовані риси, притаманні для подвійних фуг, тільки на макрорівні, із роз'єднанням тем по диптиху. Прелюдія виглядає як фуга на першу тему, а фуга – як фуга на другу тему, а в заклучній частині їхні теми поєднуються.

Бурре і фуга «in Fis». У цій фузі композитор звертається до жанру старовинного французького народного танцю XV-XVI ст. В такому жанрово-

стилістичному зверненні до старовинного парного танцю прослідковуються неокласичні тенденції, які були властиві для музики ХХ ст.

Композитор дотримується типових стилістичних ознак, притаманних для даного жанру, а саме: використання парного розміру *alla breve*, типовий затактовий початок в одну долю, чіткий і пружний ритм. Цей танець мігрував з сільського жанру у світський (танок дроворубів).

Тричастинна репризна форма, що спирається на звукоряд «fis-g-ais-h-cis-d-eis-fis», починається діалогічним звучанням теми, яка спочатку викладається у верхньому голосі (шість тактів), а потім – у нижньому. Вона містить чіткі акценти на першій долі, штрихи *legato*, *non legato*, *staccato*, що надає їй рельєфного звучання. У творі використовуються мелізматичні прийоми, які перекидають часову арку у минуле (натяк на стилістику).

З 26-го такту відбувається точне повторення початкових 25 тактів, октавою вище та в іншому емоційно-образному вигляді – чіткі акценти і штрихи замінюються проникливим *legato* на динамічному нюансі *p*, що формує ліричний початок. Таке рішення ще раз підкреслює парність: перші 25 тактів – чоловічий початок, наступні – жіночий, ніжний, тендітний.

Поступове *crescendo* у завершенні даного розділу підводить до середньої частини, яка розпочинається на *ff* пружними октавними висхідними і низхідними стрибками (53 т.). Для цієї частини притаманний розвиток, нестійкість, впровадження нових фактурних трансформацій. Фактично – це канон (з 59 т.) в нижню октаву з часовим відступом у чотири такти на тлі остинатної метризованої фігури в басу та її імітаційного повторення в оберненні в партії тенорового голосу. Розвиток середньої частини поступово динамізується від *sub. p* до *fff* на терцієвому тоні «ais», на якому завершується середня частина, фактура насичується, канон піднімається у дзвінкий регістр, крайнє віддалення звукових точок на кульмінаційному «ais» в октавному дублюванні у крайніх голосах. Після доволі довгої паузи відбувається повернення до початкового образного стану.

Фуга чотириголосна (*Додаток Б., Схема 45*), темп – *Andantino*, розмір – *alla breve*. У ній композитор використовує той самий звукоряд, що і в основі прелюдії, намагаючись продовжити образний зміст, який був створений в бурі (секвенційність, паузування, парний розмір), хоча темп фуги не такий стрімкий як в прелюдії, що «затушовує» її внутрішню танцювальність, яка всерівно проглядається, незважаючи на зовнішні «атрибути» теми – *legato*, *mf*, відсутність емоційної напруги і контрастів (*Додаток А., Пр. 66*). Однорідна за своєю структурою, 6-ти тактова тема проводиться у партії альту, одразу з каденційним звуком вводиться відповідь від Н₁ у кварто-квінтовому співставленні. Відповідь реальна, супроводом до неї є утримане протискладення, яке є логічним продовженням каденційної інтонації теми. Третє проведення вводиться в сопрано від g¹, таким чином спостерігається відсутність типових тоніко-домінантових співставлень (II низький щабель), супроводом до неї є два утриманих протискладення (П₁ і П₂) в басовому і альтовому голосах. Варто зазначити, що обидва протискладення лише доповнюють тему, а самі не мають яскравої виразності. Четверте проведення теми в басовому голосі від C₁ звучить у супроводі контрапунктуючих голосів. Цих чотири обов'язкових проведення і формують, власне, експозицію, однорідну за звучанням і динамічними параметрами, крім *poco a poco cresc.* у 23-24 т. т. до початку розвиваючої частини, яка починається у 25 т.

Середня частина фуги розпочинається двома крайніми голосами, де у темі у верхньому голосі одразу відбуваються контрапунктичні зміни, інверсія від d³. У двохолосному викладі без середнього голосу, з розведенням у регістрах (спочатку у п'ять октав, далі голоси рухаються на зближення до трьох октав до кінця першого проведення теми, друге проведення розведене в діапазоні чотирьох октав, до кінця теми проведення зближуються до 1,5 октави) тематичний матеріал звучить більш схвильовано, проте стримано.

Після цього вводиться стрета в басовому і альтовому голосах з часовим відступом в один такт, причому тема у нижньому голосі дається у ритмічній аугументації. Дана стрета звучить з підтримкою П₁ та контрапунктуючого

голосу. Напруженість вислову посилюється у проведенні теми в третьому голосі у 48 т. вже звучать усі чотири голоси, динаміка зростає до *f*. З цього проведення потрібно вводити педаль, бо нижній голос занурюється вглиб контроктави, а теноровий залишається в малій, що потребує педалі для проведення двоголосся в лівій руці з розривом майже у дві октави. В подальших проведеннях композитор ще більш радикально видозмінює початкові елементи теми (54 т. в партії альт), даючи її в обрамленні двох утриманих протискладень (54-59 т. т.). У цьому проведенні «градус» напруги падає, тема змінює характер звучання на *lamento*.

Невелика однотактова зв'язка (т. 60) підводить до наступних проведенень тем, які являють собою майстерне виконання вертикально-рухомого контрапункту, де 2 похідних з'єднання композитор отримує з двох раніше викладених початкових – 61-66 т. т. є перестановкою (варіантом) 31-36 т. т., а 67-72 т. т. – варіант 37-42-го тактів. Композитор майстерно творить форму твору, переходячи від одного емоційного стану до іншого, використовуючи «гру» регістрів і вміло комбінуючи поліфонічні голоси. Здавалося б, та сама тема після *lamento* в проведенні в альті (54 т.), у 61 т. звучить ніжно і просвітлено, композитор знову використовує двоголосний виклад, тема звучить у світлій другій октаві, а контрапунктуючий голос спускається через малу у велику октаву. А наступне стретне проведення теми в оберненні в басу (67 т.) з темою у збільшенні в сопрано (68 т.) додає звучанню більшого напруження і приводить до заключної частини в 73 т., яка є найбільш стислою у порівнянні з усією композицією фуги. Цьому сприяють щільні стретні проведення з різночасовим вступом в 1, 2,5 та 2 такти та фрагментарному викладенні теми і її зміненому викладі, особливо у двох останніх проведеннях. Поступове заповнення та згасання розвитку підводить до заключного співзвуччя фуги – тонічний тризвук без терцієвого звуку, що надає «порожності» звучанню (такий прийом застосовували поліфоністи строгого стилю).

Прелюдія і фуга «in Gis». Прелюдія заснована на сонорних ефектах з майстерним використанням педалі. Одразу звертає на себе увагу опора тематизму на мінорний пентатонічний звукоряд з II низьким ступенем (ознака фрігійського ладу), що надає певної образної суворості, стриманості, похмурості звучання (в звучанні відчувається щось прадавнє, архаїчне). У цій прелюдії композитор використав штучний лад – «gis-a-h-cis-dis-fis».

В прелюдії можна виділити три інтонаційно споріднені теми. Перша – викладена акцентованими восьмими, які розділені багатозначними паузами, несе мужній, суворий колорит. Мужність даного тематичного комплексу підкріплюється використанням низького регістру – велика і контроктава. Дані інтонації у подальшому будуть трансформуватися в третій темі.

Другий тематичний комплекс викладений за допомогою акордового ряду співзвуч із застосуванням стрічкового голосоведіння в арпеджованому викладі (такий прийом використовували Барвінський, Дебюссі) – звукова пляма, яка переноситься на різну висоту, акордова пляма, яка вібрує («Вітрила» Дебюссі – цілотноновий виклад). Акордова тема, викладена за допомогою акордових співзвуч, ще більше заглиблюється у нижній регістр.

По контрасту з акордовою темою з'являється наспівна тема, викладена у високому регістрі в третій октаві, це трансформована початкова тема, яка набула ніжності, ліричності, пасторальності. Діалогічність теми досягається канонічною імітацією у нижню дуодециму на *p*, що створює яскравий сонорний ефект. І це третє місце у всьому циклі, де О. Яковчук виписує педаль. На запитання авторки до композитора щодо педалі, він пояснив, що цикл розрахований на консерваторський рівень виконання, тож виконавець сам здатний розібратися, де і як тут потрібна педаль. А там, де прописана педаль, композитором був задуманий певний сонорний ефект. Так і в цій темі – виклад двохголосний, плавний і по всіх видимих ознаках педалі не потребує, але композитор позначає усе двоголосне проведення тем (25-32 т. т.) на суцільній педалі, що вносить корективи у виконавське туше – невагоме зв'язне *legato* на *pp*, композитор дає ремарку – *una corda*.

Після восмитактового викладу обидві теми з'єдналися в одночасному звучанні, утворюється контрастний тип поліфонії. Партія правої руки – це та сама лірична мелодія, але на *f*, що в поєднанні з акцентованою акордовою партією у лівій руці трансформує ліричність в «скандоване» на кожному звуці *legato*. Після довгої фермати повертається образний ліричний стан, тема розгортається вільно, як у думному епосі, а навіть містить ознаки імпресіонізму. Наприкінці композитор використав вертикальну перестановку голосів з третьою темою на тлі домінуючого органного пункту *fis*, і педаль. Прелюдія, затихаючи завершується на тонічній квінті.

Одразу *attacca* відбувається вступ фуги. Тема триголосної фуги дослівно повторює наспівну тему з прелюдії, лише у меншому об'ємі, і заснована на тому ж звукоряді (*Додаток А., Пр. 67*). Високий регістр в середньому голосі має пасторальну барву, семитактова тема починається і закінчується на п'ятому шаблі і тільки в каденційній ділянці виділяється похмурий другий низький шабель, низхідна тритоновна інтонація. Н. Яковчук виконує першу тему у високому регістрі на суцільній педалі *p*, так як і в прелюдії, що виявляє інтонаційні зв'язки в середині міні-циклу.

В експозиції композитор використовує прийоми контрапунктичних перетворень, які не тільки формують поліфонічну форму, але й художньо-образну сферу твору (*Додаток Б., Схема 46*). Друге проведення теми в басовому голосі в оберненні у супроводі утриманого протискладення звучить зовсім по-іншому, чому сприяє глибокий регістр (перша тема звучала в третій октаві, а друга – в контроктаві) і протискладення. Третє проведення теми також містить прийом, властивий старовинним контрапунктам – ракохід теми, який надає їй кардинально нового характеру, ніби з'являється новий тематичний матеріал. Цікавим прийомом є тимчасове короткочасне введення четвертого голосу у партії тенора (21-27 т. т.) що повторює бас, відтак можна віднести це проведення до експозиції. У четвертому проведенні теми є елементи утриманого протискладення у верхньому голосі та контрапунктичні голоси в партії баса та альтя.

Перші два проведення виконавцеві слід заграги камерно, у третьому ж, де тема проводиться в *cancrians*, вона звучить схвильовано і навіть патетично у верхньому регістрі на тлі утриманого протискладення у великій октаві і контрапунктуючого голосу в першій. У четвертому проведенні теми відбувається розведення між третім і четвертим голосом в партії лівої руки у 2,5 октави, що потребує використання педалі.

Середня частина розпочинається одним із поліфонічних прийомів, який підкреслює цезурність межі форми – це виключення одного з голосів. Композитор залишає глибокий регістр (субконтр і контроктави) для контрапунктичної лінії нижнього голосу та ритмічно змінену тему в середньому голосі. Неточністю проведення характеризується і наступне стретне викладення обох тем від *gis* і *dis*¹ з часовим відступом в 1 такт. Постійне оновлення тем без інтермедійних проведень дає нові комбінації – в 40 т. виклад в басовому голосі від *Fis* в новому ритмічному варіанті. З кожним проведенням тем поступово збільшується емоційність вислову. Новий варіант стрети помічаємо під час ще одного проведення в 45 т., з часовим відступом в 1 долю, наголошені звуки розташовуються на інших долях. Композитор вводить цю стрету на *sub. p* і стрибком різко розводить регістри – тема у верхньому голосі вступає на дві октави вище, ніж закінчення контрапункту перед тим, а тема в нижньому – на дві октави нижче закінчення контрапунктуючого голосу. Такий прийом створює нові звукові поєднання. Завершує розвиваючу частину стретне проведення, яке є похідним варіантом стретного проведення в 34-35 т. т. з новим контрапунктичним голосом. Голоси поступово зближуються, напруга наростає до *f* на акцентованому вступі теми у великій октаві від *Gis* у заключній частині, яка фактично повертає нас до основної тональної сфери, де поетапно від нижнього до верхнього голосів *Gis-dis*¹-*gis*¹ у стретному проведенні вступають усі три теми, які звучать звучно і архаїчно, як було в прелюдії в акордовому вигляді.

Фуга виконується без педалі (крім четвертого проведення теми в експозиції). В розвиваючій частині теми часто вступають без паузування перед ними, тобто «виростають» з попереднього контрапунктичного матеріалу, що потребує особливої уваги в їхньому показі під час виконання.

Жига і фуга «in B». Диптих розпочинається прелюдією-жигою, яка є яскравим зразком жанрової модифікації старовинного англійського народного танцю. Обираючи притаманний для нього складний метр 12/8 та стрімкий темп, композитор викладає тему остинатним рухом рівними вісімками, підкреслює різні звуки раптовими акцентами. Усе це відбувається в супроводі дубльованого басу в октаву в партії лівої руки. Монотематична прелюдія становить трьохчастинну композицію, у якій середня частина 17-27 т. т. є поліфонічним варіантом першої, зокрема вертикальною перестановкою в складному контрапункті октави. Реприза жиги розпочинається на *pp* після невеликого паузування в 29 т. і містить незначні фактурні зміни, які додають масивності звучання – це дублювання голосів в ч. 8. і поступово веде до яскравого емоційного фіналу на *fff*.

Для тематизму і прелюдії, і фуги, композитор обирає індивідуальну ладову структуру зі звукоряду «b-ces-des-e-f-ges-a-b», що схоже на двічі гармонічний мінор з ознаками фрігійського ладу (II щабель низький, IV – високий, VII – високий) і дотримується її протягом усього твору.

Триголосна фуга і запальна прелюдія-жига наче контрастні за характером. Тема прелюдії - це лірична мелодія, у якій переважають секундні ходи. Восьмитактова тема має хвилеподібну будову з кульмінацією у четвертому такті (*Додаток А., Пр. 68*). Хоча темп фуги – *Allegro*, половинні, четвертні і восьмі ноти в експозиції не дають ефекту швидкого темпу, а скоріше – помірно рухливого (приблизно в темпі *Moderato*).

Експозиційна частина містить три обов'язкові проведення та одне додаткове в нижньому голосі. Особливістю цієї фуги є наявність утриманих протискладень, які комплементарно доповнюють мелодику і ритміку теми. Експозиція починається почерговим вступом середнього, нижнього та

верхнього голосів із дотриманням типових тоніко-домінантних зіставлень між темою і відповіддю¹³. У момент звучання відповіді в партії середнього голосу проводиться утримане протискладення (П₁), засноване на гамоподібному русі, запозиченому з теми. Під час проведення теми у верхньому голосі, контрапункти оновлюються, допомагаючи по-новому висвітлювати її звучання. Додаткове проведення є кульмінаційним в експозиційній частині – воно звучить у глибокому регістрі контроктави з видозміненим П₁ у першому голосі, завершується гучною кульмінацією на *sf*, октавно підкреслюючи основний тон «В» (Додаток Б., Схема 47).

У виконавському аспекті експозиція виконується спокійним, плавним виразним *legato*, динамічний план – *p-mp*, тільки активне *cresc.* підводить до розвиваючої частини на *sf* і одразу розвиваюча частина розпочинається з улюбленого динамічного прийому композитора – *sub. p.*

Розвиваючу частину О. Яковчук будує досить оригінально, по суті, вона – це дослівне повторення експозиційної частини з усіма контрапунктами у двічі зменшеному вигляді, до якого додається проведення теми в ракохідному вигляді, поєднаному зі зменшенням. Такий стрімкий рух, застосований у середній частині фуги, наближає її до характеру запальної жиги (тому і на початку зазначалося, що характер прелюдії і фуги контрастують між собою тільки на перший погляд, а точніше – тільки в експозиції). Контрапунктом до першого проведення теми у зменшенні в розвиваючій частині є ритмічна фігура з прелюдії – октавне повторення звуку *b* на різних долях такту, що одразу повертає слухача до образної сфери прелюдії. Композитор усі проведення тем і протискладень в розвиваючій частині по-різному komponує в штриховому плані: перша тема – акценти, *tenuto*, ліги зникають; друге проведення – *legato*, але протискладення насичене *staccato*, *tenuto*, акцентами; третє проведення – повертається *legato* у всі голоси; четверте – протискладення у середньому і верхньому голосі

¹³ За основний тон теми рахуємо п'яту ноту (перша нота другого такту), тому що композитор так scomponував її, що основний тон спочатку ніби оспівується іншими звуками у якості предикту.

legato, а тема в нижньому глибокому регістрі – акцентована, більш рвучка на *f*. До теми в *cancrisans* композитор широко розводить регістри, нарощує звучність до *f* і починає цю тему на *sub. p*, що надає їй свіжості і новизни.

Невелика чотиритактова інтермедія, яка продовжує швидкий рух шістнадцятими, завершується, як і закінчення експозиції, кульмінацією, з якої розпочинається заключний розділ фуги лише з одним проведенням теми, що сприймається як фінал, підсумок того, що відбувалося раніше. Тема викладена октавним дублюванням голосів у низькому регістрі, акцентована, звучить особливо грізно та масивно, по контрасту з попередніми проведеннями у зменшенні і плавним спокійним викладом у експозиції.

Під час фінального звучання теми, композитор неодноразово наголошує її початкові мотиви та багаторазово повторює основний звук «В», стверджуючи його трьохразове скандування в завершенні фуги.

3.3. Ідея стильової гри у творчості М. Скорика до 90-х років ХХ століття

Мирослав Скорик (1938–2020) – видатний український композитор другої половини ХХ – початку ХХІ ст., його творчість репрезентує українську музику в європейському просторі. Надзвичайно позитивний відгук на його творчість в Україні та за її межами зумовлений тим, що в його музиці поєднуються надзвичайно професійний підхід, художня довершеність, глибина та індивідуальна стильова осмисленість з сучасним пульсом життя, свіжістю, молодістю, оптимізмом та позитивною енергією.

Розробка питань, пов'язаних з поняттям «стильової гри» в музиці розпочалася не так давно, хоча сам принцип, закладений в це поняття, з'явився ще у другій пол. ХІХ століття у жанрах транскрипцій і парафраз, що передбачало не просто обробку музичних творів минулого, а надання їм іншої форми вираження та іншого художньо-образного забарвлення.

Щодо творчості М. Скорика детально це питання висвітлила музикознавиця Л. Кияновська. Вона звертає увагу на те, що інтенсивність сучасного мистецького тезаурусу настільки велика, що виникає потреба у

пошуку нових форм сприйняття і це доводиться враховувати у своїй роботі композиторам. Вона зазначає, що наслідком цих пошуків є феномен «стильової гри», який у тій чи іншій мірі притаманний практично усім видатним композиторам ХХ сторіччя, але «в українській музиці Мирослав Скорик, можливо, найбільш послідовно вдається до багатих образно-асоціативних можливостей роботи з “чужим словом”, і на прикладі його доробку можемо констатувати доволі численні і винятково дотепні трансформації естетичної категорії “стильової гри”» [50, с. 15].

У 20-х р. р. ХХ ст. стильова гра була яскраво представлена в творчості І. Стравінського, значна частка музичного доробку якого належить музиці для театру. А модерний музичний театр ХХ ст. продукував різноманітні, часто полярні ідеї (до прикладу, «статичний театр» Метерлінка і найвище вираження дієвості у театрі Крега), але основним його постулатом став відхід від реалістичних традицій школи «переживання» і курс на стилізацію, символізм, заміну орієнтації з психологічних станів переживання, співчуття на ефект здивування і цікавості. До прикладу, німецький режисер Бертольд Брехт використовує прийом «ефекту очуження», який покликаний представити знайоме явище з неочікуваного боку [59]. «Простий спосіб для актора очужити жест, – пояснював Б. Брехт, – полягає в тому, щоб відділити його від міміки. Акторові необхідно лише одягти маску, щоб спостерігати свою гру у дзеркалі» [14, с. 291]. Брехт домагається ефекту, коли актор не перевтілюється в героя, а показує його.

Аналізуючи театральні тенденції у ХХ ст, О. Коменда виділяє основні засади модерного (умовного) театру [59]:

- посилення ролі жестово-мімічних, пластичних засобів задля того, щоб глядач міг «побачити» (а актор показати) постановку, а не для того, щоб глядач міг «почути» (а актор продекламувати) п'єсу;
- акцентуація музично-ритмічного та живописно-декоративного факторів як засобів створення дієвого динамічного спектаклю;

- показ і тлумачення образу-емоції замість наслідування, відображення, втілення; інтелектуалізація емоції через вільне оперування максимально виразної емоційно маски; пов'язане з цим дистанціювання актора від героя;

- символічність дії як спосіб узагальнення показуваного явища, позбавлення образу всього випадкового, миттєвого.

Подані зауваги щодо тенденцій модерного театру ХХ ст. є важливими для розуміння подібних процесів у музичному мистецтві, того що театр і музика взаємопов'язані між собою і тенденції в одній сфері не можуть пройти повз тенденції в іншій. Сценічна маска абстрагується від особистого, індивідуального, її мета – показати типове, а музична маска наділена рисами інтертекстуальності і оперує знайомими в музичній практиці «знаками» чи «символами». Процес накладення декількох музичних «масок» корелюється з поняттям «стильової гри», яку Л. Кияновська трактує як: «накладення декількох стильових моделей з їх підкреслено рельєфно вираженими семантичними знаками і “знаковими ситуаціями”, тобто тими виразовими елементами які ідентифікуються слухачами, як належні до даного часу. Проте вони укладаються таким чином, що не дають органічної єдності..., а навпаки – протиставляються в своїй парадоксальній несумісності [50, с. 17].

Стильовий синтез проявився як відповідь на пошуки нових концепцій ХХ століття і увібрав різноманітні образні рішення, притаманні тогочасному світогляду. Він відбувається за допомогою поєднання елементів різних стилів (бароко, фолк, джаз тощо), елементів різноманітних жанрів, композиційних технік тощо і має багато спільного з поліфонічністю мислення у широкому смислі цього поняття. Адже поліфонічність художнього мислення у ХХ сторіччі виявляється не тільки на рівні збільшення ролі поліфонічних принципів у композиції музичних творів, а й у поліфонії стильових мікстів, у моделюванні різноманітних алюзій, стилізацій, колажів. Крім того, розповсюджені тенденції поставангардного періоду, такі як неоромантизм, неофольклоризм, неокласицизм у меншій мірі, але все ж є певним видом стильового моделювання в музиці.

Л. Кияновська зазначає, що для Скорика поняття стильової гри взагалі напрочуд органічне протягом всього його творчого шляху, від самих перших творів, до останніх опусів. Він постійно намагався розширити рамки будь-якого обраного провідного типу мистецького вислову, доповнити його іншими, переважно, контрастними за сутністю, і внаслідок того досягнути принципово нового художнього результату. Проте в його творах від кінця шістдесятих – до початку дев'яностих років відчувається значно більша, навіть порівняно з попередніми роками, свобода в оперуванні «знаками» різних музичних культур [50, с.17].

М. Загайкевич вбачає типологічні збіжності між Ігорем Стравінським і М. Скориком, які виявляються «в напрочуд відповідальному, шанобливому підході до професії музиканта, в однаково легкому використанні різних історико-стильових моделей, відповідно пристосованих до духу новітнього часу і тим-то закономірно оснащених приставкою «нео» – неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм. Однакове ставлення обох композиторів і до змикання академічної музики з джазовою, уміння піднести банальне, побутове до рівня високого мистецтва. І що особливо цінне: усі ці стильові метання позначені незламним ствердженням свого власного творчого «я», неповторної манери музичного письма» [37, с. 32].

Велика зацікавленість М. Скорика новими художніми і, музичними зокрема, віяннями, що активно почали вивчатися і втілюватися у життя українськими композиторами в часи хрущовської відлиги, дала йому поштовх для пошуку своїх композиторських прагнень у різних сферах музичної діяльності. Композитор активно освоював виразову систему нового часу і, разом з тим, переосмислював музичні надбання минулих епох, пробував сумістити виразові особливості одного з іншим, що сприяло виникненню характерної для постмодерного мислення так званої «стильової гри», яка яскраво проявилася в його творчості, особливо в період з 60-х до початку 90-х років ХХ століття.

М. Копиця вважає, що саме «драматизм подій дитинства виховав стійке табу на по-шостаковичськи трагічну відвертість, як активного чинника життєвих перипетій. (...) Майстер пішов шляхом висвітлення глибинних морально-філософських питань етичного вибору людини. Саме цей шлях і вивів Митця на дорогу стильового символізму, що виявився в подачі цілого спектру стилів – від «Львівських табулатур» до джазових імпровізацій. Такий особливий панорамний тип бачення ідеї стверджує стиль Скорика як універсальний, подібно до функцій в музичному процесі і самого митця, що вміє працювати зі всім розмаїттям існуючих художніх смислів» [63, с. 14].

У 60-х роках ХХ ст. в Україні відбувається процес національного відродження у всіх сферах мистецтва. Українські митці, які найбільш чутливі до усяких перемін, ледь відчувши послаблення тоталітарного режиму, почали активно освоювати і переосмислювати усе своє, національне і, одночасно, європейські авангардні напрямки. Фольклор завжди відігравав важливу роль в українському мистецтві, тож не зважаючи на кілька десятиліть викорінення усього українського і взагалі, намагання позбавити українців національної ідентичності, українські митці, відчувши послаблення «зашморгу» радянської системи, заходилися надолужувати все втрачене з подвоєним ентузіазмом. Цей період, названий «ною фольклорною хвилею», став надзвичайно плідним для М. Скорика. Він багато експериментує, поєднуючи найдавніші обрядові традиції з сучасними тому періоду техніками, барокові форми, або джаз із українськими національними елементами.

Наводячи приклад різноманітних стильових синтезів хочемо зупинитися на партиті для фортепіано «*in modo retro*» № 5 М. Скорика. Партити взагалі займають важливе місце в творчості композитора і представляють собою творчі пошуки поєднання усталеного, традиційного з незвичним, іншим за своєю природою. Усього їх сім. Сам жанр партити відсилає нас до епохи бароко, «авторська ремарка “*in modo retro*” передбачає дотепну швидкоплинну перебіжку по різних стилях і епохах, обіймає рефлексії і спогади про “старий добрий час”...» [49, с. 314]

Жанр партити є різновидом сюїтного жанру, який представляє собою циклічну форму, в якій об'єднувалося кілька побутових, передусім танцювальних жанрів. Каркас партити склали обов'язкові жанри – вступна п'єса, алеманда, куранта, сарабанда, жига і допускалися вставні частини, серед яких прелюдія, гавот, полонез, бурре, менует, бурлеска, скерцо, арія та ін. Партита М. Скорика складається з прелюдії, вальсу, хору, арії і фіналу. Розглянемо її з позиції застосування «стильової гри» композитором.

Прелюдія представляє епоху бароко, в ній композитор використовує різноманіття імпровізаційно-прелюдійних формул, підкреслену простоту викладу, проте, вже в цій прелюдії можна спостерігати певні елементи «стильової гри», які виявляються в раптовому переключенні між невеликими епізодами, змінах ладотональних опор, ніби композитор натякає на майбутню сюжетну лінію усього циклу. К. Івахова, аналізуючи цю прелюдію пише: «“Прелюдія” як експозиція всього циклу містить в собі тематичні зерна всіх наступних частин і в тому сенсі виявляється ідеально відповідною до первинного сенсу самої жанрової категорії: *prae* з латини – перед і *ludio* – гра, тобто передгра, початок усього, зерно, в якому міститься наступний паросток. В цій передгрі, немов у театральній п'єсі, перед початком вистави на авансцену виходять всі головні герої» [44, с. 122]. Дослідниця продовжує думку, що прелюдія представляє собою чергування «мікро-епізодів», певних «острівців змісту»: «то виділиться алюзія до строгої хоральної послідовності третьої частини, то промайнув вальсовий зворот наступної другої частини, то розгорнулася на мить виразна чуттєва фраза, що попереджає “Арію” – четвертий номер. Весь цей різнорідний матеріал об'єднаний наскрізним мотивом, який вносить в стилізований музичний “прохід історичними епохами” яскраво контрастний і одразу приковує до себе увагу акцент сучасності, гостродисонантне кластерне співзвуччя, що проходить наскрізним лейтмотивом крізь увесь цикл» [44, с. 123]. Тобто, принцип «стильової гри» яскраво виявляється вже на рівні першої частини партити, яка акумулює в собі зерно розгортання усього циклу.

Вальс відсилає нас в епоху романтизму. Він написаний у трьохчастинній репризній формі, але не відрізняється ні монообразністю, ні просто контрастністю між частинами, а представляє собою чергування вальсових епізодів, які представляють собою різноманітні стильові моделі, пов'язані з творчістю Чайковського, Шопена, Стравінського, Равеля [49]. Реприза представляє собою динамічну віртуозну коду, де в стислому вигляді композитором «згадані» усі попередні епізоди, що є співзвучним саме з колажною технікою організації музичної фактури.

Третя частина «Хор» призупиняє загальний рух усього циклу, ця частина досить статична, насичена застиглими дисонансами, які контрастують з легкими арпеджованими пасажами. Середньовічна архаїка органічно поєднана із гострими співзвуччями, характерними музичній мові ХХ століття. Л. Кияновська зауважує, що «цей драматургічний принцип можна розглядати і як послідовне дотримання основної засади циклу – незвичності, неочікуваності образно-стильових перетворень, що породжені примхливою фантазією митця» [49, с. 320].

Четверта частина партити – «Арія» за жанровою ознакою асоціюється з барочним жанром арії *lamento*, але за своєю суттю – це композиція в романтичному стилі, на перший погляд проста лірична мелодія з акомпанементом, але з 20-го такту композитор вдається до дуже несподіваного прийому, залишивши мелодію і гармонічну основу акомпанементу практично незмінною, він додає середню остинатну мелодичну лінію, яка представляє собою послідовність з п'яти восьмих нот (при розмірі $\frac{3}{4}$) *соль-бекар*, *фа-бекар*, *мі-бемоль*, *мі-бекар*, *фа-дієз*, яка повторюється 14 разів. Ефект такого прийому в тому, що розмір $\frac{3}{4}$ вміщує шість восьмих тривалостей, а остинатна фігура складається з п'яти, тому кожна з них щоразу опиняється на різних долях і гармонічно ніяк не співпадає з мелодією і акомпанементом. Створюється враження поліфонічного середнього голосу, який, незважаючи на виразність верхнього мелодичного голосу, перетягує на себе слухову увагу і мелодія начебто

пробивається, «просвічує» через сплетіння середнього голосу з акомпанементом, вона втрачає реальність, постає ніби у відображенні «кривих дзеркал», створюється враження, що композитор веде слухача від барокового прототипу через романтизм у реалії ХХ століття. На цьому гра стилів не завершується, середній розділ, не зважаючи на заявлений жанр «арії» написаний в суто інструментальному концертному стилі, що одразу переключає слухача від глибокої експресії першого розділу у зовсім іншу образну сферу. Щось подібне зустрічаємо у завершенні скороченої репризи, коли після стрімкого пасажу композитор вводить дисонантні акорди на *f*, розкидані у різних регістрах, які переключають слухача від основного образу, наче «холодний душ» і, після багатозначної паузи образна сфера повертається до ліричного першообразу. Цей прийом схожий на описаний вище в модерному театрі ХХ ст. – заміна орієнтації з психологічних станів переживання, співчуття на ефект здивування і цікавості.

Заклучна п'ята частина партити «Фінал» – за характером і образністю близька останній частині барокової сюїти – англійській джизі. Вона представляє стрімкий рух, характеризується танцювальністю, подекуди гротескністю, гумором і калейдоскопічним чергуванням емоційних барв. Л. Кияновська так характеризує цю частину: «У калейдоскопі мікроепізодів можна впізнати “тіні” тем з попередніх частин, але вони тут цілком інші, частіше шаржовані і внутрішньо суперечливі» [49 с. 322].

Розглянувши партиту № 5 для фортепіано М. Скорика можемо стверджувати, що в цьому циклі принципи «стильової гри» були здійснені композитором як на макро-, так і на мікрорівні. На макрорівні – це звернення до барокового сюїтного циклу, використання в якості основи частин сюїти барокових жанрів (прелюдія, арія, фінал, який за характером, образами і місцем у партиті співвідноситься з джигною), крім того композитор використовує у якості інших частин хор (який має прототип середньовічного хоралу) і романтичний вальс. А на мікрорівні – це робота в самих частинах партити, де композитор з успіхом використовує колажну техніку,

співставлення і взаємодію різних стильових аспектів, репрезентує нове життя образів минулого в сучасному світі.

У якості прикладу більш пізнього вияву «стильової гри»¹⁴ ескізно звернемося до аналізу транскрипцій для симфонічного оркестру 24 каприсів Паганіні, які не раз були у полі зору різних композиторів XIX-XX ст., але саме оркестрова версія М. Скорика видається надзвичайно оригінальним переосмисленням оригіналу. В свій час Н. Паганіні в своїх каприсах сміливо експериментував з технічними і колористичними можливостями скрипки, М. Скорик експериментує з технічними і колористичними можливостями оркестру, використовуючи різні принципи оркестрової техніки – класичної, романтичної і сучасної з великою групою найрізноманітніших ударних інструментів, серед яких віброфон, флексатон, вітряні дзвіночки та ін.

Звичайно, втілення М. Скориком принципів «стильової гри» у каприсах Н. Паганіні для симфонічного оркестру потребує окремого детального вивчення, яке не входить у завдання цієї роботи, але вони виступають яскравим прикладом використання композитором різноманітних стильових асоціацій – романтичного академізму і жанрових елементів масової культури з її зовнішніми ефектами і епатажем, зримих ознак карнавальності, буфонади, іронії, сарказму на тлі збереження стилістичної основи оригіналу. Композитор оновлює і суттєво видозмінює образну сутність каприсів Н. Паганіні, поєднуючи матеріал першоджерела з жанрово-стильовими формулами, характерними для другої пол. XX століття, розширюючи смислові поля сприйняття цієї музики широкою різноплановою аудиторією, ламаючи застарілі суспільні цінності і заангажовані культурні кліше.

Влучний висновок щодо «стильової гри» в творчості М. Скорика зробив О. Козаренко: «в результаті неокласичних (чи пак, необарочних), нео- (чи псевдо-) романтичних, поставангардних стильових ігор в музичній мові Скорика сконденсувалася поважна кількість “кристалів змісту”, що увійшли

¹⁴ Більш пізню в порівнянні з Партитою № 5 для фортепіано, яку у якості прикладу застосування композитором принципів «стильової гри» розглянуто вище. Партита № 5 була написана у 1975 р., а транскрипції для симфонічного оркестру 24 каприсів Паганіні створювалися впродовж 1989-1998 років.

до поля знаків загальноєвропейської семантики, а найважливіші з них склали панзнакове поле. Саме на рівні функціонування мовленнєвих компонентів виявляється посмодерністична природа вислову Скорика, визначальними рисами якого є стильовий плюралізм, відверта іронічність трактовки історично сформованих лексем (часто через “заниженість” контексту використання), трагічний есхатологізм світосприйняття, прихований за ефектною екстравертивністю вислову» [55, с.28].

3.4. Інтерпретація засад стильової гри у поліфонічному циклі М. Скорика.

У другій пол. ХХ ст. багато українських професійних музикантів зверталися до барокових жанрових моделей, використовуючи їх у якості підґрунтя для різноманітних стильових трансформацій. Це зумовлено, скоріше за усе, значенням барокової доби у становленні та розвитку професійного українського музичного мистецтва, пов’язаного з іменами М. Березовського, Д. Бортнянського і А. Веделя та її відповідності для ментальності українців. Інтерес до барокових і класичних жанрів яскраво прослідковується й у творчості М. Скорика (до прикладу, сюїта D-dur, його партити), одним із барокових прототипів у творчості композитора є поліфонічний цикл прелюдій і фуг для фортепіано. Твір був написаний протягом 1986-88 рр. і виконувався вперше в Києві, а невдовзі у Львові, на

Пленумі Львівської організації Спілки композиторів України восени 1988 р. Згодом окремі мікроцикли виконувались у Києві, увійшли в педагогічний репертуар музичних училищ та консерваторій України [49, с. 402].

М. Скорик створив тільки перший зошит, який вміщує в собі шість мікроциклів, розташованих по щаблях висхідної хроматичної гами (C-dur, Des-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, F-dur). Така почерговість тональностей дає можливість припустити, що цикл мав бути побудованим на основі

використання 12 тональностей, але робота з написання другого зошита була призупинена.

Тональності прелюдій і фуг задекларовані автором, як мажорні, що викликає низку запитань, адже нахил творів, представлених у циклі, не завжди визначається навіть «на слух» як мажорний і взагалі, тональні зв'язки у циклі є досить відносними, що підкреслюється навіть тим фактом, що композитор не виставляє ключові знаки. Іноді тональність і мажорний нахил є майстерно завуальованим у творі. До прикладу, у фузі C-dur тема розпочинається з терцієвого звуку «e¹», відповідь – від від терцієвого звуку домінанти «h¹», тобто, тоніко-домінантові співставлення теми і відповіді збережені, ніби усе зрозуміло, але у сприйнятті тональності і нахилу звучання відбуваються дивовижні речі – тема «на слух» сприймається у фрігійському e-moll, тональна відповідь – у натуральному e-moll з подвоєним шостим ступенем «с»-«cis» (підвищений VI ступінь – ознака дорійського ладу). Таке сприйняття відбувається за умови, якщо фугу почати грати окремо від прелюдії. Якщо тема звучить одразу після завершення прелюдії, то слух пам'ятає звучання C-dur, яким композитор її завершує, і тоді тема не відчувається як мінорна, вона має світле звучання та споглядальний характер. Але у відповіді все таки звучить e-moll, так як у протискладенні – низхідний хід «e¹-d¹-c¹-h», а у відповіді – «h¹-a¹-h¹-fis²-g²» (*Додаток А., Пр.69*).

Здавалося б, чому C-dur? C-dur – це тональність, не з якої розпочинається твір, а до якої він прийде. У 32-му такті відбувається стретний вступ тем: нижній і верхній голоси вступають одночасно від звуків відповідно «C» і «e¹», а середній голос – від «g¹» з часовим відступом у 1,5 долі, у сукупності усі три вступи у своїх перших точках дають повний T⁵₃ у C-dur. Закінчення фуги звучить просвітлено, що перекидає образну і смислову арку до закінчення бахівських фуг.

Загалом цикл прелюдій і фуг М. Скорика поєднує в собі класичні норми поліфонічного письма з вираженим індивідуально-стильовим звучанням. Інтонаційна будова його творів є досить самотньою та

неповторною. Алла Задерацька характеризує прелюдії, як такі, що «мають яскраво динамічний рельєф». Вона зазначає, що «перепади динаміки в малій формі прелюдії досить значні, динамічна амплітуда розлога, і це надає звучанню внутрішньо активного, нервового характеру (авторка має на увазі так званий «прихований нерв» звучання – Л. Ц.), сповненого непередбачуваних емоційних змін» [38, с. 42]. Вона відносить ці особливості до стильових характеристик музики М. Скорика, як і тематизм, сповнений внутрішніх контрастів, легкість змін, переходів, особливу імпровізаційність [38, с. 42]. У фугах дослідниця розглядає стильову специфіку передусім у виборі панівного виду техніки. Вона вважає, що для М. Скорика – це дзеркальна інверсія, яка в кожній фузі має свою систему проведень. Також А. Задерацька виділяє спрямованість до кульмінації, яка, як правило, співпадає з регістровою з плавним, хвилеподібним підходом та часто – крайнім розведенням регістрів – типово скоривською ознакою [38, с. 42].

Прелюдія і fuga C-dur. Цикл розпочинається порівняно невеликою прелюдією (26 тактів) наскрізного розвитку, перша інтонація якої утворюється за допомогою 12-ти тонового звукоряду *Додаток А., Пр. 71*).

Ця інтонація з'являється ще раз у закінченні твору. А. Задерацька розглядає їх як «своєрідні заставки» [38, с. 43]. Такий несподіваний початок прелюдії (адже крім цих «заставок» у прелюдії немає додекафонічних елементів) наводить на думку, що композитор закодував у ньому 12 звуків-тональностей усього циклу (такого, яким він був задуманий).

Прелюдія в основному має двохголосний виклад, наскрізний розвиток, основний тон «С», який задекларований композитором у цьому циклі як «C-dur», визначається у раніше згаданих «заставках» на початку і в кінці твору. Розпочинається ритмічною фігурою, яка у подальшому стане ядром у темі фуги – 2 шістнадцяті і восьма і з'являється протягом усієї прелюдії, ніби як своєрідний лейтмотив цього мініциклу (*Додаток А., Пр. 72*).

Характерною особливістю прелюдії є дуже широке розведення регістрів, особливо у кульмінації твору (19-22 т.) і початок заключної

інтонації (23 т.) – на 6 октав. Закінчується прелюдія мажором, так як композитор у верхньому голосі дає терцієвий звук «е».

Прелюдія містить в собі низку виконавських та інтерпретаційних завдань. Мелодична лінія голосів насичена штрихами, які потребують скрупульозного виконання: короткі ліги на двох-трьох нотах, тенуто, акценти, стакато. Від точного виконання штрихів залежить особливий, дещо примхливий характер прелюдії (*Додаток А., Пр. 73*).

Важливе значення у творі відведено *non legato*, воно використовується у ньому за принципом правила «вісімки», притаманним творам Й. С. Баха – коротші тривалості виконуються *legato* (в цьому випадку – шістнадцяті), а довші – *non legato* (восьмі). У сучасних нотах автори не завжди проставляють усі необхідні ліги, але М. Скорик детально прописує багато ліг, в тому числі і над шістнадцятими, а от над восьмими і четвертними – ні, що дає можливість трактувати їх виконання штрихом *non legato*. Застосування правила «вісімки» відкриває перед виконавцем широке поле для втілення своєї інтерпретації. Можна мінімізувати використання педалі, що зробить звучання більш строгим, витриманим у барокових традиціях (такий підхід є виправданим, адже у циклі Скорика поєднуються тенденції минулого і сучасності), але можна використовувати густішу педаль, яка дозволить відчути широке дихання, підкреслити тембро-регістрове забарвлення мелодичних ліній (у музиці другої половини ХХ ст. засоби педалізації відіграють першочергову роль у створенні колористичних звукових ефектів). Те саме *non legato* восьмими тривалостями буде зовсім по іншому звучати з використанням вібруючої, або мікропедалі. Влучною з цього приводу є думка І. Коханик: «робота з сучасним музичним матеріалом вимагає творчої фантазії і глибоких знань законів сучасної музичної творчості як від виконавців (їхня роль у творчому процесі сьогодні часто прирівнюється до композиторської і навіть виявляється більш значущою), так і дослідників» [71, с. 75].

Фуга «С-dur» розпочинається темою з терцієвого звуку «е», заснованою на початковому тематичному ядрі прелюдії і має два контрастних елемента,

перший – ядро, в основі якого яскравий мотив у мелодичному і ритмічному сенсі, другий – побудований на загальних типах мелодичного руху. Поділ цих мотивів підкреслений паузою між ними (*Додаток А., Пр. 74*).

Відповідь є реальною, протискладення – утримане, його рельєфність досягається завдяки контрастному мотиву, який містить приховане двоголосся у першому елементі, і виразного висхідного руху, в основі якого ритмічний малюнок ядра теми. У підкресленому штрихом «тенутне стакато» ході шістнадцятими у 5-му такті не потрібно виділяти два приховані голоси, а виконувати однорідним за звучанням, пружним штрихом, з деяким притисканням на середній гучності, який передбачає співвідношення звучання ноти до паузи, яка природно утворюється після скорочення її тривалості, приблизно як $3/5$ до $2/5$. Саме той факт, що композитор виставив штрих «тенутне стакато» під кожною нотою цього елементу протискладення переконує у тому, що він мислить цю побудову як одноголосну, без розділення на два прихованих голоси (*Додаток А., Пр. 75*).

Експозиція фуги «C-dur» є нормативною, тема почергово проводиться в усіх голосах, починаючи з нижнього від «e¹», «h¹» і «e²», збережені тоніко-домінантові співставлення. Як вже зазначалося вище, тональність «C-dur» не виражена в експозиції, вперше вона з'являється у 15 т., тобто з неї розпочинається друга частина, тема вступає від «C» у нижньому голосі, а у верхньому, у стретному проведенні з часовим відступом у 1,5 долі – вступає від «g²». Створюється враження мажору, хоча відсутній терцієвий звук, висота якого і визначає нахил тональності. Та з 18-го такту композитор відходить у віддалені від «C» тональні сфери, до C-dur композитор прийде в самому кінці фуги. Експозицію і другу частину з'єднує інтермедія (10-14 т.), заснована на мотиві тематичного ядра і загальних типах мелодичного руху. У другій частині помітні нестійкі тональні співставлення, які виявляються в досить далекій спорідненості до «C-dur» та характерні ознаки інтенсивного поліфонічного розвитку: багаточисленні стрети з різними часовими відступами, інтенсивний нестійкий тональний розвиток, теми проводяться

від «с», «g²», «gis¹», «e¹», «As», «ges», «b», «H», композитор використовує теми в прямому та оберненому русі, протискладення в прямому та частково видозміненому оберненому варіанті, зміщення тем і протискладення прийомом горизонтально рухомого контрапункту (19-22 т.). Велика інтермедія з 27-го по 31 такти приводить до заключного проведення теми у стретному викладі від звуків «e¹», «С» і «g¹». Саме у цій заключній стреті композитор дає тональність C-dur, яку він демонструє не прямим способом, а виявляє у співставленні голосів. Форма фуги є близькою до старовинної двохчастинної форми, тобто друга частина містить в собі ознаки як розвиваючого так і заключного розділів *Додаток Б., Схема 48*).

Однією з виконавських труднощів у цій фузі є вступ тем у середній частині без паузування перед ними. Виконавець має бути надзвичайно пильним, не «загубити» тему у загальному звучанні поліфонічної фактури.

Педаль у фузі використовується зрідка для плавного переходу у тих місцях, де зробити без педалі це складно. У кульмінації твору і підході до неї (з 23 т.) та поступовому спаді динаміки до 32 т. для досягнення колористичного обертонового звучання можна використати мікропедаль. Комбінування безпедального виконання, наближеного до барокового і з використанням мікропедалі, наповненого обертоновим звучанням, дозволить створити цікавий варіант, поєднати знаки різних музичних культур.

Прелюдія і fuga Des-dur. Прелюдія написана у простій двохчастинній формі (перша – 12 т., друга – 14 т.). Перша частина має вигляд послідовно викладених гармонічних побудов на тлі остинатного руху у середньому голосі. Друга частина фактично є варіацією на першу, це видно при порівнянні початкових побудов кожного такту частини. Але в ній композитор значно ускладнює фактуру, заповнює такт шістнадцятими тривалостями та дисонантними гармонічними побудовами.

Композитор вказує темп прелюдії – *Moderato*, динамічний план твору – на початку *p*, далі – *cresc. poco a poco*, у 12-му такті, який завершує першу частину – *f*, ще вказаний штрих *tenuto* на остинатному мотиві в середньому

голосі, в 13 т., з якого розпочинається другий розділ, над верхнім голосом проставлене клиноподібне *staccato* з подальшим *simile* і акценти на четвертних на кожну другу, третю і четверту долю в такті в партії лівої руки, в кінці фуги – *ff* і *fff*. Як бачимо, вихідних даних від композитора не так і багато, що означає, що він дає досить широку свободу для інтерпретатора. На думку автора дослідження, музичне «полотно» містить в собі членування певними музичними фразами по чотири такти, що означає початок фрази, розвиток і завершення. Фактура побудована таким чином, що фрази, які складаються з чотирьох акордів цілими тривалостями, розпочинаються м'яким заглибленням в інструмент з «відображенням»¹⁵ на *p*, середній голос звучить відособлено, на контрастно-тихому динамічному нюансі по відношенню до основної теми, з кожним тактом звучність по-трохи збільшується, в четвертому такті відбувається логічне «заокруглення», пом'якшення динаміки звучання. Наступна фраза розпочинає свій подальший рух, розпочинаючись на трохи більшому динамічному нюансі, чим перша. Аналіз фактури гармонічних побудов показує, що їхня верхня і нижня лінії поступово розходяться – верхня лінія вгору, нижня – вниз, що створює ефект розширення звукового простору, в кінці третьої фрази відбувається процес згортання звучності, і хоча композитор цього не вказує у нотах, це відчувається у побудові фактури – середні голоси зближуються, остинатний мотив зникає і відбувається «елегантне заокруглення» частини. Друга частина розпочинається на більш спокійному динамічному нюансі, це може бути *mp*, розвиток відбувається такими самими чотирьохтактовими фразами, наповнення цілих тривалостей відбувається за рахунок більш рухливих голосів з дисонантним звучанням, які допомагають більш яскраво динамізувати ці фрази, відбувається масивне нашарування звучності до завершення прелюдії, в якій остання фраза подовжується на два такти, тим

¹⁵ Елемент диригентського жесту, коли рука, опускаючись на уявну площину і досягаючи точки падіння, виконує зворотній рух, який ще називають відображенням, відбиттям або рефлексом.

самим порушуючи симетрію побудови усієї п'єси, що додає закінченню апофеозності.

Уся прелюдія виконується із застосуванням запізнюючої педалі на початку кожного такту.

Інтонаційний зв'язок між прелюдією і фугою виявляється у гармонічній квінті в основі інтонаційного матеріалу прелюдії і в мелодичній квінті в основі теми фуги. Коротка, двохтактова тема чотирьохголосної фуги побудована на звуках пентатоніки мажорного нахилу (des-es-f-as-b) і є однорідною за своєю структурою (*Додаток А., Пр. 76*). Експозиція є нормативною, тема проводиться чотири рази в усіх голосах, без інтермедій: тенор – від «as¹», альт – від «des²», бас – від «as» і сопрано – від «des³». Дотримані тоніко-домінантові співставлення між проведеннями тем у експозиції, протискладення не контрастують темі, а побудовані на її матеріалі. Застосування пентатонічного звукоряду надає характеру звучання фуги надзвичайної прозорості. Перше проведення теми розпочинається від квінтового тону «as¹», відповідь є тональною, змінюється інтервальний склад теми, згідно з вимогами до класичної фуги – якщо в опорних інтонаціях теми є домінантові ступені, то відповідь композитор має опустити на тон нижче. Тема у такому вигляді має інтонаційну спільність з остинатним мотивом в першій частині прелюдії (*Додаток А., Пр. 77*). Тональність Des-dur декларується у відповіді, протискладення є утриманим.

Щодо виконання теми композитор дає ремарку – *marcato*, ***mp***, яка є важливою в інтерпретації теми. Аналіз студентських виконань, доступних на сайті You Tube показав, що кожний з них трактує тему по-своєму. Навіть був варіант виконання її на *legato*, що зовсім змінило «природу» цього твору і не в кращий бік. Композитор однозначно трактує виконання теми штрихом *marcato*, інше питання – міра цієї підкресленості у звучанні. Аналіз твору дозволяє дійти висновку про його дзвонову природу, відповідно в звучанні використовується тендітне *marcato* на об'єднуючих рухах зап'ястку. Друге питання – міра використання педалі у цій темі і у фугі зокрема. Взагалі, фуга

може виконуватися і без педалі, використовуючи її тільки для зв'язки в необхідних місцях і таке виконання звучить досить органічно¹⁶. Педаль також можна використовувати протягом усієї фуґи, але міра її використання буде залежати від тих образних завдань, які ставить перед собою інтерпретатор. Завдяки майстерному використанню педалі можна досягти багатьох цікавих сонорних ефектів. Третє важливе питання, на яке варто звернути особливу увагу у цій фузі – вступи тем. Справа у тому, що контрапунктуючі голоси не просто не контрастні темі, а засновані на тематичному її матеріалі і зливаються між собою в одночасний рух кварто-квінтовими послідовностями. В такій фактурі важливо виділити тему тембрально і динамічно, при відчутному динамічному контрасті з контрапунктичними лініями. До прикладу, четвертий вступ теми в експозиції в сопрано (*Додаток А., Пр. 78*) ніби й вступає після паузування у верхньому голосі, але вступ припадає на однорідний рух восьмими тривалостями в інших голосах і може злитися із усією фактурою, між тим, якщо зменшити динаміку контрапунктуючих голосів, а вступ теми підкреслити, то її добре буде чути, тим більше вона знаходиться у високому регістрі.

Після невеличкої зв'язки, усього в три долі, розпочинається друга частина фуґи, яка включає в себе ознаки розвиваючої і заключної частин. Розпочинається ця частина проведенням теми від субдомінантового тону «g¹», а далі композитор відходить у далекі тональні сфери, проводить теми від «es¹», «e³-a²», «H-fis», «cis¹», «c²», «Gis», «f», «c», «As».

Для виконавця важливо, що в другій частині фуґи використані різні поліфонічні прийоми. До прикладу, контрапунктуючі голоси викладені більш мілкими тривалостями (спочатку шістнадцятими, а в подальшому і тридцять другими), що має на меті іншого висвітлення теми в таких поєднаннях і досягнення динамічного розгортання форми. Та аналіз студентських

¹⁶ Послухати таке виконання можна за посиланням Myroslav Skoryk - Preludes and Fugues - YouTube у виконанні Yikun Qi.

виконань показав, що дехто з них настільки зосереджується на подоланні технічних труднощів у цих місцях, що тема зовсім губиться.

У цій фузі композитор застосував контрапункт у подвоєнні, який буде неодноразово зустрічатися у наступних фугах. У кінці 14 такту тема проводиться одночасно у сопрано і альті, таке подвоєння утворює досконалі консонанси (ч. 5 і ч. 4), а у 17-му такті вступає тема одночасно у двох нижніх голосах – тенорі і басі (*Додаток А., Пр. 79*), що знову надає іншого висвітлення тематичному матеріалу. У 19-20 т. т. у другій частині з'являється перша інтермедія, у якій відбувається згортання першої фази розвитку цієї частини і з 21 т. починається друга фаза розвитку з проведення теми в альтовому голосі в оберненні на *p*. Тема вступає одразу, витікаючи з контрапунктичного голосу, без паузування перед її вступом, що «стирає» її початок. У цьому місці автор дослідження рекомендує зробити невелике *ritenuto* перед вступом цієї теми, яке видається досить логічним з огляду на завершення певної фази розвитку другої частини, що допоможе підкреслити її і зробити її вступ озвученим. Ця тема звучить на тлі остинатних контрапунктуючих голосів, викладених імітаційно. Наступне проведення теми в оберненні у сопрано на тлі остинатних контрапунктів, але вже скомпонованих по-іншому – в альті – остинатна фігура шістнадцятими, в тенорі – остинатне повторення мелодичної низхідної великої терції восьмими, в басу – витриманий педальний бас. На останній долі 25-го т. вступає стретне поєднання басового і тенорового голосів на тлі остинатних двох верхніх, викладених 32-ми (остинатність, яка була представлена у прелюдії, продовжила своє втілення у фузі), у цьому поєднанні варто звернути увагу на те, щоб і так складне стретне поєднання тем не «потонуло» у вирі технічно складних, рухливих верхніх голосів. Наступним є вступ теми у верхньому голосі (28 т.) знову без паузування перед ним, що потрібно врахувати у виконанні. Так як вся фактура рухається на *cresc.* до цього проведення, а тема вступає на *f*, відтінити її вступ динамічно не вдасться, тому пропонуємо зробити на двох 32-х перед темою ніби невелике

розширення з скандуванням кожної з цих двох нот. Особливої уваги потребує заключне проведення теми в збільшенні (32 т.) у басовому голосі. Перед вступом теми відбувається завершення другої фази розвитку другої частини, що знаменується сповільненням руху, що робить вступ теми масивним і звучним, однак нашарування трьох верхніх голосів в однаковому статичному русі вісімками значно «тисне» на тему лавиною звуків, тому пропонуємо все-таки тему виконувати на *f*, а контрапунктуючі голоси на *mf*. У цьому проведенні відбувається значне нарощення динаміки, яке надає звучанню помпезності. Завершується fuga доволі великою кодою (36-43 т. т.), у якій відбувається паралельний рух усіх голосів, побудований на тематичному матеріалі теми. В останніх трьох тактах відбувається процес згортання, поступове виключення голосів. Завершується fuga на звуці «A₁» на тлі заліганого звуку «Des» у верхньому голосі.

Прелюдія і fuga D-dur. Прелюдія розпочинається простою, мелодійною темою у тональності D-dur, яка в процесі розвитку піддається багатьом тональним зламам, ритмічним змінам, трансформаціям і різноманітним зіставленням з іншими голосами. А. Задерацька зазначає, що «прелюдія сповнена контрастів, образних хитань та зміщень. І це ставить перед виконавцем багато різноманітних вимог. «Театральний» стиль образності, ігровий, капрічіозний характер руху вимагають граничної різноманітності звукових градацій, звукової фантазії» [38, с. 48].

Іронічність даної прелюдії вже з'являється у четвертому такті, де композитор закінчує фразу ритмічною фігурою – дві шістнадцяті і восьма, з акцентом на першу ноту, яка має звучання на кшталт бахівського морденту, який розшифровується «за рахунок основної довжини» (*Додаток А., Пр. 81*), у наступних тактах композитор формує примітивний поліфонічний виклад голосів, який часто використовується в поліфонічних творах для початківців, коли один з голосів «стоїть», інший рухається і навпаки (*Додаток А., Пр. 82*). І раптово з'являється зовсім інший образ (9-12 т. т.), імпровізаційний, молодіжно-естрадний з джазовим елементом в завершенні. Наступні чотири

такти (13-16 т. т.) – взірець «класичної» контрастної поліфонії, де у верхньому голосі «скромно» звучить початкова мелодична фігура прелюдії, а в нижньому – контрастна хвилеподібна мелодична лінія, викладена вісімками. У наступних тактах (17-19) відбувається черговий контрастний злам з елементами естрадного звучання. Далі дисонантність звучання поліфонічних сплетінь стає більш відчутною і цей весь звуковий потік на *cresc.* приводить до етюдних побудов на різноманітні види техніки – мілкої, на терції, акордової, які завершуються у 40 т. на *ff*, композитор залишає домінорний тризвук без квінти звучати в партії лівої руки, а в партії правої руки зазначає люфт-паузу, після якої з'являється інший епізод – задумливий, елегантний, ліричний. Плавна виразна мелодія звучить на *mp* у супроводі м'яких довгих акордових співзвуч і завершується ця уся «краса» у 52 т. виразним ходом у верхній регістр (3-4 октави), ніби мрія, яка піднялася в небо, у височінь і знову після багатозначної люфт-паузи вступає вже знайомий нам епізод контрастної поліфонії, у якому композитор зробив вертикальну перестановку голосів, яка звучить дещо наївно, композитор дає ремарку – *legato e leggiero*. З 59 т. з *p* починається рух до завершення в дуже оригінальному вигляді – композитор формує двохтактовий мелодичний малюнок у першій і другій октаві на тлі статичного руху четвертними з крапкою від ля великої октави вниз. Наступні два такти точно повторюють попередні, тільки верхній голос переміщається на октаву вгору, а нижній – на октаву вниз, тобто, відбувається максимальне розведення регістрів, і третій раз початкова фігура цієї мелодії піднімається ще на октаву вгору і звідти просто «злітає» у бурхливому потоці ламаного пасажу 32-ми і закінчується це все на дисонантному комплексі «d-fis-es-fis-ais».

Уся прелюдія буквально «зіткана», наче клаптикова ковдра, з різноманітних образних сфер. У побудові музичного матеріалу дуже відчувається іронічний підхід автора до твору, тому інтерпретатору потрібно включитися в цю гру і справді повірити наївності початку, з великим старанням і серйозністю проводити контрастне двохголосся, з молодіжним

азартом і енергією включитися в естрадні моменти, замилуватися елегійною ліричністю і з готовністю «злетіти» з неба у зухвалому останньому пасажі.

Фуга є двоголосною (*Додаток Б., Схема 50*), тема розпочинається із терцієвого звуку «fis¹» у верхньому голосі, займає 4 такти, містить в собі приховане двоголосся і складається з двох контрастних елементів: перший побудований на низхідних інтервалах у пунктирному ритмі, вершина яких утворює верхній прихований голос, а основа – нижній, які поступово йдуть на зближення від в. 7 до ч. 1; другий елемент теми відрізняється від першого в інтонаційному плані, побудований на більш загальних типах мелодичного руху, закінчується тріольним викладом четвертних тривалостей (*Додаток А., Пр. 83*). Композитор зазначає темп – *Allegro*, динаміка – *f* (взагалі, уся фуга звучить на *f*, *ff*, виняток – в 21 т. композитор вказує *mp* і *p* на заключному акорді фуги). Хоча, варто зауважити, що фуга двоголосна і не має такої звучності, як може дати нашарування більшої кількості голосів, тобто тут *f* – це скоріше характер і натиск «урбаністичного» образного плану цієї фуги.

Тональна відповідь вводиться у дзеркальній інверсії від «fis» у супроводі не контрастного до теми утриманого протискладення П₁, яке комплементарно доповнює її. З 9-го такту розпочинається розвиваюча частина введенням теми від «as²» у верхньому голосі у ракохідному русі та супроводі утриманого протискладення в інверсивному ракохідному викладі, у 13 т. проводиться тема у нижньому голосі від «Е» також у вигляді ракоходу з протискладенням у ракохідному вигляді. Інтермедія з 17 по 20 такти, побудована на різноманітних інтонаціях теми у прямому та інверсивному русі приводить до проведення теми у нижньому голосі від «Gis» в оберненні, скороченні (тільки перший її елемент) та ракохідному викладі у супроводі вже іншого протискладення, яке ми позначимо П₂, яке має вигляд висхідного руху четвертними тривалостями на синкопований час. І одразу, у 23 т. проводиться тема від «g» у ракохідному прямому русі, також скорочена, на фоні П₂ в інверсивному викладі. Наступна інтермедія 25-28 т. т. приводить до заключної частини, у якій композитор повертається до основної тональності.

Тема проводиться тричі: два рази у верхньому голосі у скороченому на один такт вигляді від звуку «fis²», третє проведення відбувається у нижньому голосі від основного тону «d», в обернені та утворює стрету з проведенням теми у верхньому голосі з часовим відступом в 1 долю. Проведення в нижньому голосі майстерно сховане композитором засобом перегрупування тривалостей. Закінчується повним D⁵₃ в положенні терції.

У виконавському плані ця fuga містить різнопланові технічні труднощі, як і в інших творах циклу. В образному плані вона схожа на «музику великого міста». В полі виконавської уваги має бути форма і регістрова драматургія fugи, ретельно досліджені формотворчі аспекти дають розуміння, яким чином відбувається розвиток твору, що дозволяє виділити певні опорні межі форми. Регістрова драматургія – другий ключовий аспект в інтерпретації цього твору, що дозволяє по різному висвітлювати різноманітні поліфонічні поєднання і komponувати художньо-образне ціле. Fuga дещо конструктивна, серйозна, без жартів і різких контрастних зламів і все ж, у інтермедії 17-20 т. т. приховане двохголосся в арпеджованих побудовах формує відчуття «живої» танцювальності, тобто в механічності виявляється тепло і посмішка. І зовсім іронічно звучить заключний ре-мажорний акорд на *p* після ламаних дисонантних пасажів у пунктирному ритмі і тремоло на малих секундах в партії лівої руки.

Прелюдія і fuga Es-dur. Форму прелюдії можна визначити як А-В-С-В, А – 1-21 т. т., В – 22-32 т. т., С – 33-54 т. т., В – 55-69 т. т. У ній використано два різнопланові способи організації музичної тканини: перший – композитор використовує джазові гармонії, неакордові звуки, синкопований ритм, стрибки у мелодії на в. 9, м. 9, в. 7, м. 7 та стрічкове голосоведення, типове для джазової музики; другий – це своєрідні вставки з поліфонічними методами розвитку (до прикладу, т. т. 27-31, 60-68), у яких композитор використовує метод дзеркального контрапункту. Закінчується повним Es⁵₃ з верхнім терцієвим звуком.

Прелюдія дуже яскрава і динамічна. Розпочинається легким, ліричним джазом. Світлий і мрійливий образ. Раптом настає інтонаційний контрастний злам у 23 т., але вже в 24-му він м'якшає і ще три такти продовжується м'яка джазова сфера, яка «переломлюється» без усякої підготовки в 27-му такті напористим швидким виконанням хвилеподібної мелодичної лінії 16-ми в партії правої руки і такою ж мелодичною лінією, тільки у вигляді дзеркального контрапункту – у партії лівої руки (якщо додати більше педалі і пом'якшити пальцеву атаку, цей контрастний злам можна «подати» в імпресіоністичному стилі). Цей епізод закінчується так само раптово, як почався і одразу в 33 т. відновлюється першопочатковий образний стан, але ненадовго, вже з 37 т. починається стрімкий розвиток, у якому стрімкі висхідні пасажи, і пасажи, які стрімко розходяться в різні боки, масивні акордові нашарування, знову пасажи, інтервальні та акордові комплекси – це усе в швидкому темпі, на гучній динаміці і нагадує деяке театральне дійство, у якому наче в прискореному темпі пробігають кадри з різними персонажами. Між тим, це все розмаїття барв зупиняється на *fff* у 55 т. на довгому витриманому акордовому комплексі і вже з наступного такту, як ні в чому не бувало відновлюється м'яка джазова сфера, правда, тільки на мить, тому що знову раптово «вклинюється» стрімкий образ, побудований на рухові хвилеподібної мелодії і її інверсії *senza rit.* І закінчується прелюдія скромним консонансним мі-бемоль мажорним акордом.

В інтерпретації прелюдії Es-dur потрібно бути емоційно пластичним і реагувати у виконанні на властиву їй «гру» образами. Є два важливих моменти – продумати підхід до тих епізодів, які повторюються, і знайти образ кожної маски-образу, у які буде «одягати» виконавець своє виконання.

Фуга чотириголосна, написана в тричастинній формі. Експозиція нормативна, пісенна лірична розлога тема проводиться в усіх голосах почергово (S-A-T-B) у супроводі утриманого протискладення, витримані тоніко-домінантові співставлення (тема розпочинається з квінтового звуку «b», друге проведення від «f» і далі, відповідно, від «B» і «F»). Тема звучить

в Es-dur, діатонічна, але модулює в тональність домінанти (*Додаток А., Пр. 84*). Їй притаманні яскраві плавні висхідні стрибки на ч. 5 та м. 7, починається на *тр*, композитор зазначає темп – *Moderato con moto*.

Відповідь є реальною, не контрастує з темою і побудована на загальних типах мелодичного руху, вступає *attaca* на останні півтори долі теми (як і в четвертому проведенні у басовому голосі). Інтермедія досить велика (20-29 т. т.), побудована на початкових мотивах теми і протискладення, у голосоведенні застосовується прийом дзеркального контрапункту, голоси подвоюються у терцію і мають точку змикання (третя восьма тривалість у 21 т.). Взагалі, експозиція дуже «класична» і в побудові і в образному плані – почерговий вступ дуже мелодійних тем з підтримкою утриманого протискладення неконтрастного типу, яке комплементарно доповнює тему.

З 30 т. розпочинається розвиваюча частина, у якій прослідковується досить інтенсивний поліфонічний розвиток: композитор застосовує низку стрет (7 стретних проведень), перехід тем з голосу в голос (*Додаток Б., Схема 51*). Саме у цій частині виникає низка виконавських складнощів. Перше – саме стретне поєднання голосів є складним для виконавця у сенсі їх диференційованого показу. М. Скорик використовує стретне поєднання теми в оберненні з темою у зменшенні, яка втрачає свій співучий початок, стає більше збуджено-технічною, вона встигає майже двічі прозвучати у теноровому і басовому голосі, поки звучала тема в оберненні в сопрано. Наступна стрета – тема (34 т.) в теноровому голосі, яка переходить далі в басовий, звучить разом з темою у зменшенні в сопрано, яка вступає з часовим відступом у 2 долі. Наступна стрета (37 т.) вступає тема в альті у зменшенні і з відступом у 2 долі – тема в теноровому голосі, яка в подальшому розподіляється між теноровим і альтовим голосами. Наступна стрета – тема вступає у подвоєному варіанті у басовому і теноровому голосі і стретно через 2,5 долі приєднується тема в зменшенні в сопрано. Після однотактової інтермедії-зв'язки (48 т.) – парний вступ в терцію альтового і сопранового голосу і з відступом у 2,5 долі стретно приєднується тема в

зменшенні у басовому голосі. Звичайно, така інтенсивна поліфонічна робота не тільки додає виконавцю технічних складнощів, адже тема в зменшенні робить загальний рух в розвиваючій частині більш стрімким, а й створює інтенсивний розвиток зі збільшенням динамічної шкали і емоційної напруги, який продовжується в заключній частині (55 т.), де по чергово стретно вступають усі голоси від нижнього до верхнього, а далі з'єднуються в одночасному чотирьохголосному звучанні на *ff* з широким розведенням регістрів і скандуванням звуку «В₂» в глибокому регістрі субконтроктави. Закінчується fuga кількарізним звучанням дисонантного акорду «fes-ces-g», після якого в контроктаві з'являється звук «Es₁».

Прелюдія і fuga E-dur. Прелюдія написана у вільній формі. Перший епізод складається з трьох побудов (6 т.+6 т.+10 т.): першим елементом першої побудови, є стрімкі пасажи (протягом трьох тактів), у яких композитор спочатку демонструє мі-мажор, а потім заповнює його хроматизмами (*Додаток А., Пр. 85*), наступні три такти – акордові комплекси. Друга побудова є аналогічною першій, тільки змінюються контури хвилеподібного пасажу. Третя побудова збільшується до 10 тактів, в яких перші п'ять – технічні пасажи в партіях обох рук одночасно і наступні п'ять – акордові комплекси – композитор робить акцент на їхньому колористичному співставленні. Наступний епізод (23-36 т. т.) є контрастним щодо першого, має хоральну природу і дещо нагадує стиль Шуберта. Наступні 7 тактів (37-43 т. т.) – знову повертаються стрімкі пасажи, які вже не членуються на менші побудови, а представляють собою «біг» в партіях обох рук по черзі і в одночасному звучанні, що приводить до наступного епізоду (44-52 т. т.), в якому біг припиняється, виникає мелозвучна споглядальна образна сфера, притаманна для ранніх епох. Останній технічний епізод (53-57 т. т.) розпочинається мі-мажорним акордом в партії правої руки і знайомим нам вже мі-мажорним пасажем з подальшою його хроматизацією в глибокому регістрі контроктави. Далі стрімкий рух продовжується у високому регістрі і закінчується прелюдія на зм. 5/3 в третій октаві – «e-g-b».

Загалом прелюдія дуже яскрава і відображає контрастні сфери : «діалог часу» – сучасне і минуле, біг і статика, суєта і вічність.

Фуга є трьохголосною і представляє собою двохчастину композицію (Додаток Б., Схема 52). Експозиція є нормативною, в якій почергово проводиться тема від «e-h-E», тоніко-домінантові співставлення між темою і відповіддю збережені. Тема чотирьохтактова у діапазоні нони, у якій не відчувається мажорного нахилу (Додаток А., Пр. 86). Темп – *Moderato*, ремарка – *sempre legato*. Тема в перших трьох тактах викладена рівними четвертними в помірному темпі, що додає звучанню статичності. Відповідь реальна. Для подолання статичного руху варто створити план виконання теми, тобто фази накопичення і спаду напруги. До прикладу, можна відтворити ніби затактове тяжіння в інтонуванні – другої до третьої долі (четвертої до першої) за принципом затакту в наступну долю. Або можна зробити уявне членування також за принципом затакту, але ширшими лініями – по чотири – друга-третья-четверта долі в першу і т. д. (Додаток А., Пр. 86). Таким чином мелодія рухається на *cresc.* до першої долі третього такту і далі поступово сходить на *dim.*, не втрачаючи пластичності звучання.

В розвиваючій частині (з 12 т.) відбувається почергове проведення теми в інверсії у всіх голосах зверху вниз від точок «b²-g²-e¹», після чого з'являється інтермедія (24-26 т. т.) яка відділяє одну фазу розвитку від іншої. Композитор майстерно працює з поліфонічним матеріалом. Перше проведення він дає на тлі двох контрапунктуючих голосів, які у перших двох тактах рухаються по малим секундах назустріч один одному. Друге проведення дає на тлі висхідної хроматичної гами від «C» до «c¹» в нижньому голосі, і у верхньому голосі відбувається низхідний рух по малим секундам два такти, у третьому – висхідний рух по малим секундам і в четвертому – знову низхідний. Третє проведення розпочинається повним мімажорним акордом, а далі у високому регістрі (2-3 октави) контрапунктичні голоси звучать наче дзвіночки. Тобто, різнопланово працюючи з

контрапунктичними голосами, композитор домагається різноманітного звучання тематичного матеріалу.

Друга фаза розвитку характеризується двома цікавими стретними проведеннями: перше – тема в збільшенні в басовому голосі від «gis» і одночасний вступ теми від «gis¹» в сопрано; друге стретне проведення представляє собою знову тему у збільшенні в басовому голосі від «Des» і одночасний вступ теми зі змінами в оберненні від «des⁴» в сопрано. Середину заповнює контрапунктичний голос. Перед першим стретним проведенням тем автор дослідження радить зробити невелике *ritenuto* в кінці інтермедії, щоб відтінити вступ тем на *p*. В цій стреті динамічна і емоційна напруга поступово зростає до *ff*, на якому вступає друга стрета, викладена октавним дублюванням у нижньому голосі і акордовим (дублювання в октаву і сексту) – у верхньому. Після невеличкої інтермедії-зв'язки (43 т.) розпочинається остання фаза розвитку розвиваючої частини фуги¹⁷ з одночасним проведенням тем зі змінами у чотирьохкратному зменшенні і оберненні від «d¹» і «f¹» в партії верхнього і середнього голосів, що на слух не ідентифікується як тема, а звучить як деяке марево, що спускається в мімажорний акорд, на нижньому звуці якого вступає тема в оберненні зі змінами від «E», а за нею – тема в оберненні зі змінами від «es¹». Разом з контрапунктуючими голосами проведення двох останніх тем у зміненому (скороченому) вигляді звучить, наче хоральний елемент з прелюдії. Закінчується fuga дисонантним комплексом «F-c-g-as-g¹-as¹».

Прелюдія і fuga F-dur. Об'ємна імпровізаційна прелюдія розвивається наскрізно. Темп і характер композитор вказує *Moderato capriccioso*. Капричіозність образу зумовлюється частою зміною метру (3/4, 4/4, 3/8, 2/4, 5/8). Розпочинається твір виразною, граційною, надзвичайно витонченою мелодією у F-dur, з примхливими ритмічними малюнками у партії правої руки. Мелодія характеризується мрійливістю образу (*Додаток А., Пр. 87*).

¹⁷ У цій фугі у другій частині зовсім немає ознак заключного розділу, в останній фазі розвиваючої частини теми вступають у дуже зміненому вигляді від різних звукових точок, з яких тільки одна «E» у зміненому і значно скороченому варіанті.

Цій прелюдії особливо притаманні алюзії до інших стильових манер. До прикладу, з 10 такту, де проходить перша межа форми, музичні інтонації мають характер деякої театральності, музичні фрази відділені між собою короткими паузами, що надає звучанню спорідненості з вокально-декламаційними номерами жанру мюзиклу. У середній частині та в кінці прелюдії відчуються інтонації джазу.

Одне із важливих виконавських завдань у цій прелюдії – за імпровізаційністю музики не втратити цілісності форми. Для цього композитор дуже детально виписав у нотному тексті «дороговкази» – динамічні відтінки, які саме у цьому творі скеровують виразність інтонування та фразування. У цьому творі композитор доводить розведення регістрів до крайньої межі, у 55-му такті мелодичні лінії сягають крайніх точок клавіатури фортепіано – $A_2 - c^5$.

Фуга є триголосною, перше проведення теми відбувається у середньому голосі від « f^1 » і створює враження, що вона складається з 4-х тактів, але з наступними проведеннями стає зрозумілим, що вона є трьохтактовою, а у четвертому такті, перед вступом відповіді автор використовує кодету (*Додаток А., Пр. 88*). Тема має не дуже широкий діапазон – м. 7, презентує F-dur, веселого, танцювального характеру. Після другого проведення теми (відповіді) у верхньому голосі від « c^2 » з'являється двотактова інтермедія, побудована секвенційно на ритмо-інтонаційних елементах теми. Така ж двотактова інтермедія має місце після третього проведення теми від «F» у нижньому голосі, після чого композитор в експозиційній частині дає додаткове проведення від « c^1 » в обрамленні двох контрапунктів, які рухаються в однаковому ритмі. П'ятитактова інтермедія сполучає експозиційну частину з розвиваючою, її особливістю є те, що голоси в ній майже скрізь рухаються у паралельній ритміці. У розвиваючій частині тема проводиться 4 рази, принцип побудови розвиваючої частини схожий на початок експозиційної, але іншим є тональний план. Тема проводиться від «A» (ніби знову починається фуга, але в іншій тональності), і

одразу – тема від «e²», ніби тональна відповідь. І знову, тема від «Fis¹» і, ніби відповідь від «cis¹». Після цих проведень тема у повному обсязі до кінця розвиваючої частини більше не проводиться, подальше розгортання можна трактувати як гігантську інтермедію, яка займає 39 тактів (експозиційна і розвиваюча частина разом – 37 тактів), побудована на початкових, квартово-квінтових елементах теми, має імпровізаційний характер і приводить до кульмінації фуги у 77-му такті, з якого розпочинається помпезна святкова заключна частина масивним триразовим проведенням теми в акордовому викладі (третій раз – у скороченому вигляді) (*Додаток Б., Схема 53*).

Ця фуга є надзвичайно цікавою як за художнім образом, так і за побудовою. Як видно зі схеми 53, у ній немає жодного стретного проведення тем, в оберненні, у збільшені чи зменшені. Зате фуга багата на інтермедії, у загальному, на інтермедійні проведення припадає 49 тактів з 89-ти – це більша частина фуги. Не менш цікавим є художньо-образний план твору – вона зовсім не сприймається «на слух» як фуга, хоча композитор витримав усі норми поліфонічного письма. Це зумовлено тим, що контрапункти рухаються у тих же ритмічних одиницях (пунктирний ритм), як і закінчення теми, в одночасному звучанні утворюється враження захоплюючої танцювально-джазової п'єси. Часто контрапункт є більш виразним, чим тема і знаходиться у верхньому голосі (т.т.15-17, 23-25, 31-33, 35-37), крім того і контрапунктуючі голоси між собою в одночасному звучанні зливаються в єдину красиву мелодичну лінію (т.т.23-25, 31-33), яку не так просто поліфонічно розділити в одночасному звучанні – це вимагає «ювелірної» роботи над звуком. Саме у цій святковості звучання, танцювальності ритміки дуже просто загубити геть усю поліфонію, пішовши за загальною драйвовістю звучання. Ця фуга – своєрідна шкатулка з секретом, з одного боку вона підкупляє своєю, на перший погляд, доступністю сучасного «молодіжного» запального художнього образу, а з іншого – вимагає неабияких виконавських умінь і слухового досвіду.

Висновки до розділу III

О. Яковчук вирізняється багатогранністю творчого обдарування й репрезентує нові виміри розвитку українського музичного мистецтва в міцному взаємозв'язку з українськими та світовими музичними традиціями.

Фортепіанний стиль О. Яковчука характеризується осучасненням класичних музичних форм методом стилізації та контамінації, введення нових гармоній та поліфонічних прийомів, урахування надбання нововіденської школи, сонористичним забарвленням творів, модальною технікою, використанням нових тембральних можливостей інструменту та створення великої палітри нових візуальних образів.

Одним із значних досягнень композитора у фортепіанній музиці є створення поліфонічного циклу «Прелюдії і фуги для фортепіано», який складається із 12 мініциклів, здійснення докладного аналізу яких 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, у якому повномірно відобразилась неповторність індивідуального стилю композитора, одне з найбільших досягнень сучасних українських композиторів у цьому жанрі.

Коротко окреслимо конструктивні особливості циклу «Прелюдії і фуги для фортепіано» О. Яковчука.

У циклі 7 трьохголосних фуг («in C», «in D», «in E», «in G», «in Cis», «in Gis», «in B»), 3 – чотирьохголосні («in F», «in H», «in Fis»), 1 – двохголосна «in A» і ще одна – «in Es», зі змінною кількістю голосів (експозиція і половина розвивальної частини написана на два голоси, у другій половині – композитор вводить третій голос – тема прелюдії). З них «in C» – одноладова (реперкусійна) (Схема 35), «in F» – подвійна з сумісним експонуванням обох тем (Схема 38), «in G» – подвійна з роздільним експонуванням обох тем (Схема 39).

О. Яковчук практично у всіх фугах використовує трьохчастинну форму, винятком є fuga «in G» (див. схему 39) – вона має чотири частини, але за рахунок роздільних експозицій першої і другої теми. Як бачимо, у формі фуг і кількості голосів композитор слідує канонам барокового прототипу, хоча подекуди дозволяє відхилення (у трьохголосній фузі «in Gis» композитор вводить одноразово четвертий голос в експозиції в партії тенора, що є зовсім не типовим для «класичного» зразка. І варто згадати фугу «in Es» зі змінною кількістю голосів).

У експозиційних частинах фуг О. Яковчук переважно використовує тоніко-домінантові зіставлення голосів (виняток – fuga «in Gis» (див. схему 46) та третє проведення теми в експозиції фуги «in E» (схема 37)). Також експозиційним частинам здебільшого характерні додаткові проведення, виняток складають фуги «in E», «in Fis», та експозиція першої теми в «in G» (див. схему 39).

Композитор нечасто використовує інтермедії у фугах: у «in E» (схема 37), «in Gis» (схема 46) взагалі їх немає та «in Fis» (схема 45), у якій є тільки однотокова інтермедія-зв'язка, в інших – досить скупо, виняток – fuga «in G» (схема 39), у якій на інтермедійний матеріал приходиться 35 тактів з 121-го. Інтермедії найчастіше використовуються на межі між різними частинами, а от у розвивальних частинах можна спостерігати досить об'ємні епізоди, зокрема у фугах «in C» (схема 35), «in D», «in Es» (схема 44) та «in A».

В інтерпретації цього циклу потрібно орієнтуватися на особливості рельєфу тематичного матеріалу, виконаного в модальній техніці, на регістрову та тембральну драматургію, якій композитор в циклі надає особливого значення. Велика увага до педалі, яка в циклі має не тільки зв'язувальну функцію, а й відіграє особливу роль в створенні сонористичних чи оркестрових ефектів, особлива роль прелюдії в кожному мініциклі, яка виконана за допомогою різноманітних поліфонічних прийомів і пов'язана з фугою не тільки модальним рядом, але й низкою тематичних «арок».

Важливе значення в інтерпретації відведене програмі, закладеній в назвах деяких творів з циклу.

М. Скорик звернувся до жанру поліфонічного циклу «прелюдія-фуга» у період творчої зрілості (1986-1989 р. р.), в той час, коли вже з'явилися поліфонічні цикли багатьох українських композиторів. Він створив тільки перший зошит, який вміщує шість мікроциклів, розташованих по щаблях висхідної хроматичної гами (C-dur, Des-dur, D-dur, Es-dur, E-dur, F-dur). Очевидним є те, що цикл задумувався з 12-ти мікроциклів по звукам хроматичного звукоряду, але з певних причин робота над ним була призупинена і, на превеликий жаль, залишилася не завершеною. Проте, українська спільнота має в національному репертуарі шість неперевершених зразків такого складного інтелектуального жанру в авторстві неперевершеного композитора М. Скорика.

Усі прелюдії і фуги у циклі надзвичайно різнопланові, різняться за художніми образами, використанням поліфонічних прийомів та способом музичного висловлювання композитора. Жанр прелюдії і фуги композитор багато в чому трактує традиційно: розвиненість форми прелюдії, досить структуровані фуги з дотриманням класичних вимог, форми використанні як трьохчастинні (D, Es, F) так і двохчастинні, у яких друга частина об'єднує ознаки розвиваючої і заключної частин (C, Des, E). У циклі одна двохголосна фуга (Des), три трьохголосних (C, E, F) і дві чотирьохголосних (Des, Es).

У виконавсько-інтерпретаційному аспекті виконання творів з поліфонічного циклу потребує високої технічної майстерності, розуміння ролі педалі в сучасній музиці, теоретичної підготовленості для розуміння формотворчих процесів і їх значення у створенні образного плану поліфонічних творів, уваги до тембрової і регістрової драматургії, емоційної пластичності у «грі» музичними образами, яку композитор майстерно влітає в суворий і теоретично виважений жанр поліфонічного циклу.

ВИСНОВКИ

Спираючись на історіографічні джерела та на виконані теоретичні, художньо-образні та виконавські аналізи поліфонічних циклів «34 прелюдії і фуґи» для фортепіано В. Бібіка, «Прелюдії і фуґи» для фортепіано О. Яковчука і «Прелюдії і фуґи» М. Скорика, зроблено наступні висновки.

1. З'ясовано, що у ХХ – поч. ХХІ ст. поняття поліфонії, яке впродовж попередніх століть утвердилося як основний вид музичної багатоголосної фактури почало обростати численними смислами у сфері філософських, мистецьких, культуротворчих пошуків, в результаті чого його первісна дефініція значно розширилася, що вимагає його переосмислення згідно підтекстів і аналогій, породжених тлумаченням даного поняття в інтелектуальному просторі нового часу. Активне новаторське використання поліфонічних форм і прийомів поліфонічної техніки викликало потребу переосмислення образно-сміслової спрямованості поліфонічного стилю, його здатності відображати увесь спектр сучасних уявлень про можливість поєднання самотійних голосів у єдину цілісність.

Поліфонія ХХ ст. об'єднує в собі два напрями: спираючись на жанрову систему попередніх епох і зосередження уваги на позажанрових конструктивних елементах музичної мови (за І. Пясковським). Вона володіє надважливою функцією формування особливостей просторово-часових відношень в сучасній музиці внаслідок чого кожний композитор набуває власної стильової програми освоєння музичного простору в унікально-неповторному часовому аспекті (за Г. Завгородньою). Ті характеристики, які притаманні поняттю «поліфонія» в сучасному інформаційно-категоріальному полі, також різним чином виявляються і у поліфонічних циклах українських композиторів, вбираючи в себе імпульси багатоманітних поліфонічних трансгресій з інших видів мистецтв і розкриваючи новий філософський сенс одного з традиційних канонів звукової організації.

2. Визначено, що розвиток української поліфонічної музики йшов власним шляхом, відмінним від загальноєвропейського. Формування української поліфонії сягає корінням у народне багатоголосся – унікальне явище, що вповні відповідало українському менталітету, якому було притаманне вираження усіх своїх переживань, емоцій і навіть історичних подій у співі. Ця народнопісенна домінанта української багатоголосної музики згодом проросла і у церковний спів, на ґрунті якого формувалася українська професійна музика, що знайшло відображення у жанрах партесного концерту і духовної пісні-канту.

3. Підкреслено, що образна парадигма інтерпретації і рецепції української поліфонічної музики др. пол. XX – початку XXI ст. спирається, з одного боку, на загальні принципи інтерпретації будь якого музичного твору і все-таки має свою особливу специфіку, яка, насамперед, виявляється в особливостях форми, і композиційної будови.

Поліфонічний цикл – один із інтелектуальних жанрів, який вимагає аналітичного підходу інтерпретатора, адже інтелектуальний конструктивізм поліфонічної форми у великій мірі зумовлює емоційний аспект самої музики і може слугувати основою для створення виконавської інтерпретації. Музична форма, яка викристалізувалася в процесі історичного розвитку містить достатню кількість зрозумілих для дешифрування елементів, які в тій чи іншій мірі обов'язково збереглися в поліфонічних циклах композиторів XX-XXI ст. і дають ключ до розуміння образного змісту музики.

В процесі аналізу встановлено, що фуги сучасних українських композиторів, попри сучасність, складність, оригінальність музичної мови, оновлення їх складових елементів, структурно дотримуються необхідних поліфонічних правил композиції, проте і позначені новаторськими тенденціями, що вимагає нового підходу до аналізу і виконання цих творів.

Синтезуються нові образи згідно нових історичних умов або у зв'язку з індивідуальними композиторськими пошуками світосприйняття, використовується полістилістика, алюзія, сюжетна або монтажна

драматургія, стилізація, цитування, прослідковується великий інтерес до фольклору, хоча спостерігається і нове розуміння національного. Тобто, відбувається процес синтезу нових образів, яким притаманна семантична варіативність і смислова багатозначність. Крім того, сам спосіб поєднання п'єс у мініциклі «прелюдія і фуга» та взаємодія цих мініциклів у цілому циклі створює нові художні смисли.

Інтерпретування і рецепція сучасних поліфонічних творів має спиратися, з одного боку, на детальний семантичний аналіз музичної мови та типових структур, таких як форма, жанр та притаманні йому стилістичні особливості, а з іншого – на науковий метод пізнання для виявлення актуального культурного контексту епохи, особливостей сучасної музичної мови, індивідуального стилю композитора.

4. Виявлено, що творча спадщина українського композитора др. пол. XX ст. В. Бібіка характеризується надзвичайним жанровим різноманіттям, ним охоплено практично всі основні жанри академічної музики. Композитор звертався до жанрових надбань минулих століть, які адаптував у своєму стилі. В. Бібік був одним з перших композиторів, який почав шукати себе в царині європейського музичного авангарду, зумівши оминати деякі авангардні напрямки, узяв звідти окремі елементи і вибудував яскравий та не схожий ні на який більше, самобутній стиль.

Творчість В. Бібіка тісно пов'язана з українською культурою, однак виходить за межі як етнографізму, так і неофольклоризму в музиці. Пряме цитування фольклорних першоджерел майже не трапляється в його музиці, та музична мова композитора є своєрідним переосмисленням фольклору, адже в багатьох творах відчутне національне підґрунтя його стилю, що виявляється в ладовій будові мелодії, частому використанні дзвонових ефектів та великому значенні поліфонії в його творчості.

Цикл «34 прелюдії і фуґи» для фортепіано є високомайстерним та високохудожнім зразком поліфонічних творів, об'єднаних певною драматургією. Перший зошит – «Роздум», вміщує в собі 14 мініциклів, в яких

композитор розкриває різні грані заявленої програми зошита – це і спокійні, просвітлені образи, зосереджено-самозаглиблені, образи дзвоновості і пташиних переливів, схвильовано-патетичні та емоційно-напружені, скорботні та космічно-ірреальні. У першому зошиті спостерігається поступовий рух від світлих, спокійних образів до більш драматичних. Першою такою драматичною кульмінацією зошита є мініцикл № 8, який відзначається складною будовою (фуга-ричерката, будується з трьох великих розділів) і драматургією. Далі, через менш напружені образи композитор поступово підводить до другого кульмінаційного мініциклу – останнього, № 14, фуга якого єдина у всьому циклі має п'ятичастинну будову, є трьохтемною і характеризується напружено-драматичним розвитком.

Другий зошит «Напруження» складається з десяти мініциклів. В основі драматургії зошита – різноманітні образи, які, на думку композитора, ведуть до просвітлення духу. Розпочинається зошит світлим медитативним мініциклом. Вже з наступного, 16-го мініциклу, напруження і драматичність починають наростати і виливаються у першій кульмінаційній експресивно-драматичний «вибух» у мініциклі № 17. З 18-го по 20 мініцикли градус напруги спадає, композитор звертається до образів дзвоновості, речитації, спонтанності, непередбачуваності. З 20-по 24 цикл образи ліризуються. Мініцикл № 22 сприймається як друга, лірична кульмінація цього зошита. Композитор апелює до стану просвітлення, до катарсису, людина йде різними шляхами, на яких є як драматичні епізоди, які з болем «переплавляють» внутрішнє «Я», так і любов, краса і тиша, важливі в процесі осягнення і переосмислення буття.

Третій зошит – «Просвітлення» складається також з десяти мініциклів, Усьому зошиту притаманне переважання тихого, прозорого динамічного плану. Виділити якісь кульмінаційні місця в ньому вкрай важко, та усе ж, на думку автора дослідження, першою світлою і врівноваженою кульмінацією зошита є мініцикл № 28, тема фуги якого пов'язана з монограмою ВАСН, як і мініцикл з першого зошита № 8, але відображає надзвичайно різьочу

трансформацію образу з драматично-напруженого у восьмій фугі, до просвітлено-небесного у 28-й. І другою кульмінацією третього зошита, на наш погляд, є мініцикл № 33 на тему фуги № 16 Д. Шостаковича, як взірць абсолютної лірики, спокою, мрійливості та ніжності.

В інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано В. Бібіка потрібно орієнтуватися на індивідуальні творчі принципи мислення композитора, які включають в себе:

- особливе ставлення до звуку, відчуття різноманітної градації його наповнення і тембрального забарвлення, у виконанні уникати технічної «ударності», концентрувати увагу на туше і витонченості звуку;

- відсутність одноманітних застиглих станів, застосування елементів «обмеженої алеаторики» щодо ритміки і агогіки, формування певного ритмічного *rubato*, руху в музиці;

- особливий підхід до розгортання музичного образу із внутрішнього статусу теми, а не із зовнішнього конфлікту протилежних образних сфер;

- основоположне значення педалі і її різноманітне майстерне використання у створенні художнього образу.

Крім цього, в інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» для фортепіано необхідне уважне ставлення до тексту, у якому композитор намагається, наскільки це можливо, вести інтерпретатора до створення задуманого ним художнього образу, даючи ремарки в тексті щодо динаміки, агогіки, темпо-ритму, характеру звучання тощо.

5. Проаналізовано поліфонічний цикл «12 прелюдій і фуг для фортепіано» О. Яковчука, що репрезентує майстерність та неповторний стиль композитора, в якому органічно поєдналося використання канонів поліфонії вільного стилю з досягненнями творчих пошуків «Ново-віденської школи».

Проведений аналіз поліфонічного циклу О. Яковчука дозволив дійти до висновку, що композитор ретельним чином продумав драматургію циклу, вибудовуючи її від «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 філософськи заглиблених (канон «in Cis», прелюдія-діалог «in Es») та ліричних (прелюдія та fuga «in Gis») – у другому. Окрім цього, fuga «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 fugи певної недосказаності і очікування продовження. А другий зошит завершується енергійним фіналом жиги і fugи «in B».

Оригінальним у композитора є підхід до жанрової семантики прелюдій: прелюдія-токата, прелюдія-остинато, прелюдія-діалог, канон, буре, жига. У циклі – дві двоголосні fugи (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.

Композитор трактує цикл прелюдії і fugи досить традиційно – розгорнута прелюдія і строго структурована згідно з «класичними» поліфонічними канонами fugи. Прелюдії композитор мислить дещо по-іншому в порівнянні з бароковою прелюдією в поліфонічних циклах Й. С. Баха. Практично усім (за винятком прелюдії «in A») притаманний поліфонічний склад фактури і прийоми розвитку, властиві саме fugам: імітаційні проведення теми та її інверсія, елементи канонічного секвенціювання, тема в збільшенні тощо. Нетрадиційним є підхід митця до форми прелюдій, до прикладу, серед них є дві («in G», і «in H»), написані у формі рондо, прелюдія «in D» та «in Es» у формі інвенції) та ін.

У виконавській інтерпретації творів з поліфонічного циклу О. Яковчука можна виділити кілька ключових аспектів:

- особлива увага до інтонаційного оформлення теми, яка є обов'язковою для інтерпретації будь-якого твору, є особливо актуальним для

цього циклу, так як модальність, яка покладена в основу музичного оформлення даних поліфонічних композицій, володіє яскравою виразністю сама по собі, ще без використання виконавської волі інтерпретатора-виконавця, тому варто надати значної уваги виділенню модально-гармонічних ходів у виконанні творів з циклу;

- в інтерпретації творів з циклу особливу увагу потрібно звернути на використання педалі, яку композитор позначає лише тричі (прелюдія «in D», канон «in Cis», прелюдія «in Gis»), що вимагає точного дотримання авторських позначень. Проведений аналіз творів циклу показав, що педаль в циклі використовується значно ширше і потребує неабиякої майстерності володіння різними її видами, серед яких і різноманітна амплітуда мікропідміни. Педаль використовується з метою як зв'язування звуків у голосоведенні так і досягнення колористичних барв, гармонічної і тембральної забарвленості;

- визначена композитором яскрава жанрова основа деяких творів з циклу є однією з основних факторів у їхній інтерпретації (фуга-токатта, прелюдія-діалог, бурре, жига та ін.), так як в цих назвах закладена своєрідна «програма» твору;

- прелюдії і фуги в кожному мініциклі об'єднані в основному за принципом контрасту і все ж, пов'язані між собою численними «арками». Нерідко матеріал прелюдії вводиться у вигляді епізоду чи додаткового голосу («in Es») у структуру фуги, в чому і криється певна складність – з одного боку виокремити цей матеріал в образному плані і одночасно вбудувати його у загальну образну драматургію фуги;

- виконавцю потрібно врахувати, що прелюдії в цьому циклі – не просто вступні п'єси імпровізаційного характеру, а в основному написані з використанням різноманітних поліфонічних технік, які використовуються у фугах, що потребує відповідного підходу до інтерпретації і виконання;

- великого значення в циклі надається тембровій і регістровій драматургії, композитор широко «розводить» регістри і часто використовує

глибокий регістр контр і субконтроктав, який трактує у якості ударної групи інструментів¹⁸, на що потрібно звернути увагу виконавцю-інтерпретатору.

Отже, поліфонічний цикл «Прелюдії і фуги для фортепіано» О. Яковчука представляє собою широкий простір для інтерпретаторських рішень з опорою на здійснений Н. Яковчук інваріант. У поліфонічному циклі О. Яковчука органічно поєднуються зазначена вище спрямованість до програмної окресленості музичної думки з класичною майстерністю поліфонічної техніки. 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.

6. Розглянуто ідею стильової гри у творчості М. Скорика до 90-х років ХХ ст., що виявило органічність її втілення у музичному доробку композитора протягом його творчого шляху і реалізацію через поєднання в одному творі принципів музичного мислення різних епох, або перетворення і зіставлення їх в стилі музичного мислення другої половини ХХ століття.

Цикл «Прелюдій і фуг» М. Скорика є яскравим прикладом втілення принципів «стильової гри» у фортепіанній творчості композитора, у якому прослідковуються численні паралелі до різних стилів, які часто зіставляються між собою досить «прямолінійно», без підготовки чи плавного переходу. У цьому циклі композитор узагальнює досвід у сфері музичної «класики» і сучасної музичної мови кінця ХХ століття, поєднує традиційні канони щодо

¹⁸ Композитор роз'яснив значення в цьому циклі використання глибокого регістру в особистій розмові з автором дослідження.

написання поліфонічного циклу із власним яскраво вираженим індивідуально стилевим баченням цього жанру.

У поліфонічному циклі М. Скорика не прослідковується явної драматургії в розташуванні мініциклів – він представляє собою послідовність різноманітних яскравих образних сфер, але помітна драматургічна спільність в самих мініциклах між прелюдією і фугою, яка закодована у різноманітних «арках» і смислових акцентах між ними. В інтерпретаторсько-виконавському аспекті цього поліфонічного циклу потрібно звернути увагу на наступне:

- в поліфонічному циклі М. Скорика закладені широкі можливості для досягнення різноманітних варіантів інтерпретації, що зумовлено використанням принципів «стильової гри», які можна трактувати по-різному і сама фактура творів передбачає різноваріантне використання педалі¹⁹, що створює додаткові можливості проявити інтерпретаторську фантазію;

- робота над циклом передбачає наявність знань щодо сучасного музичного матеріалу, способів роботи з ним і творчої фантазії;

- в полі виконавської уваги мають бути формотворчі аспекти, які дають розуміння, яким чином відбувається розвиток в поліфонічних творах циклу і дозволяють виділити певні опорні межі в складно організованому матеріалі і в конструктивному і образному аспектах;

- в інтерпретації творів поліфонічного циклу важливо уважно ставитися до реєстрової драматургії, що створює додаткові можливості по-різному висвітлити різноманітні поліфонічні поєднання і скомпонувати художньо-образне ціле твору;

- інтерпретація творів з циклу передбачає емоційну пластичність і включеність в «гру» образами, яку використовує композитор в побудові драматургії мініциклів, швидкого виконавського реагування на кожному «маску-образ», у яку має одягти інтерпретатор своє виконання.

¹⁹ Фактура в багатьох творах циклу укладена таким чином, що її можна виконувати зовсім без педалі і отримати один варіант виконання, можна використовувати педаль епізодично і отримати інший варіант, а можна використати густу педаль і отримати сонористичні ефекти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астрахан Н. Поліфонія літературного твору: теоретичний аспект. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 177. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_23 (дата звернення: 10.11.2023).
2. Бабенко О. Звуковий простір «Хорових картин» В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 218–230.
3. Бабенко О. С. «Ода братерству» В. Бібіка: специфіка поліфонічного мислення в хоровому жанрі. *Традиції та новації у вищій архітектурнохудожній освіті*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2020. № 3. С. 13–18.
4. Безродних І. Маньєристичні витоки стильової поліфонії англійської літературної традиції XVII ст. *Ренесансні студії*. 2014. С. 14–30.
5. Бентя Ю. Беседа с Викторией Бибики: Музыка скажет сама за себя. *День*. Киев, 2010. № 215. С. 3.
6. Берегова О. Зміна світоглядних архетипів в останніх творах М. Скорика. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Мирослав Скорик. Зб. статей*. Київ: НМАУ, 2000. Вип. 10. С. 42–45.
7. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів в контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / упоряд.: І. А. Котляревський*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. Вип. 30. С. 15–169.
8. Бибики С. П. Оповідність в українській художній прозі. Київ-Луганськ: Видво ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010, С. 19.
9. Бібік В. Довга розмова. *Музика*. 2012. № 5 (388). С. 32–37.
10. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2 (26). С. 107–111.

11. Білецька О. В. Методика дослідження графосеміотичного кодування наративної поліфонії в англomовному постмодерністському художньому тексті. *Записки з романо-германської філології*. 2016. № 1 (36). С. 11–22.
12. Босакевич П. Б. Жанрово-стильові особливості циклу «24 прелюдії та фуги» В. Бібіка. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 104–108. URL: <https://journals.uran.ua/kis/article/view/236065> (дата звернення: 10.11.2023).
13. Босакевич П. Б. Ліричний універсум Валентина Бібіка та його втілення у творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2016. Вип. 114. С. 347–358.
14. Брехт Б. Створення ефекту очуження. *Брехт Б. Про мистецтво театру*. Київ: Мистецтво, 1977. С. 291–292.
15. Бялик В. Валентин Бібик. «Він був відомий за межами України». *День*. 2010. № 149/150. С. 10.
16. Веркина Т. Б. О поэтике фортепианного искусства: звуковой мир фортепианной музыки В. Библика. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць*. Харків, 2004. Вип. 13. С. 175–183.
17. Веркина Т. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере пятой и седьмой сонат В. Библика). *Аспекты исторического музыковедения*. Харьков, 2017. Т. 9. С. 344–353.
18. Веркина Т. Современная советская музыка в учебном репертуаре вуза: методические рекомендации. Харьков, ХИИ им. И. П. Котляревского, 1984. Ч. I. 23 с.
19. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і західна Україна. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щоріч.* / упоряд.: О. Шреєр-Ткаченко. Київ: «Музична Україна», 1971. № 6. С. 185–200.
20. Волошина Т. Утверджуючи індивідуальність. *Музика: журн.* 1984. № 5. С. 9.

21. Волошина Т. К. Утверджуючи індивідуальності пошуків О. М. Яковчука. *Вісник ДАКККіМ: наук. журн.* Київ: Міленіум, 2013. № 1. С. 152–154.

22. Гамова І. Про національну специфіку поліфонічних прийомів у творах М. В. Лисенка. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб.* Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 32. С. 145–155.

23. Ганжа А. Поліфонізм оповідності в документальному кінотексті (на прикладі фільмів про П. Тичину, М. Рильського, В. Сосюру). *Культура слова (Culture of the word): зб. наук. пр.* Київ: Видавничий дім «Бураго», 2019. Вип. 90. С. 155.

24. 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: 26.01.2020).

25. Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII–XVIII ст. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щоріч. / упоряд.: О. Шреєр-Ткаченко.* Київ: «Музична Україна», 1971. № 6. С. 58–72.

26. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ: Муз. Україна, 1985. 110 с.

27. Грабовський В. С. Бібик Валентин Савович. *Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ.* Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL: <https://esu.com.ua/article-41899> (дата звернення: 14.08.23).

28. Данилова О. В. Валентин Библик: личность и творчество. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2011. Вип. 33. С. 100–110.

29. Данилова О. В. «Dies irae. 39 варіацій» для фортепіано В. Бібіка: композиторська інтерпретація жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2018. Вип. 48. С. 162–176.

30. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 215 с.

31. Дзира Я. І. Дилецький Микола Павлович. *Енциклопедія історії України* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2004. Т. 2: Г–Д. 688 с. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Dylecky_M (дата звернення: 06.09.2021).

32. Драчова О. П. Засоби поліфонічної текстуальної організації документального фільму О. Фетисової «Вероніка і саксофон». *Держава та регіони*. Сер.: Гуманітарні науки. 2012. № 4. С. 144.

33. Завада В. Т. Стильова поліфонія у традиційному сакральному будівництві України ХІХ – першої половини ХХ століття. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*: наук.-техн. зб. / Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт.; відп. ред. М. М. Дьомін. Київ: КНУБА, 2013. Вип. 34. С. 113–124.

34. Завгородня Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества: *Аналитические очерки*: моногр. Одесса: Астропринт, 2012. 304 с.

35. Завгородня Г. Ф. Поліфонія як засаднича основа музичного мислення: до методології музикознавчого аналізу: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. 17.00.03 / НМАУ ім. П. Чайковського, Київ, 2013. 33 с.

36. Заверуха С. Поліфонія у структурі системи ступеневої підготовки вчителя музики, етики і естетики: посіб. / Хмельниц. гуманітар.-пед. акад. Хмельницький: Заколотний М. І., 2014. 243 с.

37. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Мирослав Скорик. Збірник статей*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10: «Мирослав Скорик»: зб. наук. праць, присвяч. 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. С. 30–35.

38. Задерацька А. Прелюдії та фуги. Мирослав Скорик: зб. статей. Львів: Вид-во «СПОЛОМ», 1999. С. 41–53.
39. Задерацький В. Передмова до циклу «34 прелюдії та фуги для фортепіано» В. Бібіка. Київ: «Музична Україна», 1981. С. 3–4.
40. Иванова И., Мизитова А. Фрагменты творчества Валентина Библика. Монографические очерки. Харьков, 2006. 126 с.
41. Івахова К. П. Дидактично-виконавські особливості барокової музики М. Скорика: Партита № 5. *Педагогічна освіта: теорія і практика*: зб. наук. праць. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006», 2009. Вип. 3. С. 424–430.
42. Івахова К. П. Мирослав Скорик: до витоків музично-педагогічного феномена. *Вісник Прикарпатського університету*. Сер.: Мистецтвознавство. 2009–2010. Вип. 17–18. С. 247–251.
43. Івахова К. П. Особливості виконання фольклорних творів Мирослава Скорика. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 19. Київ: Міленіум, 2011. С. 83–92.
44. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): моногр. / наук. ред. д-р мистецтвозн., проф. Л. Кияновська. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006», 2013. 232 с.
45. Ілечко М. П. Втілення принципів циклічності в українській інструментальній музиці кінця ХХ століття. *Молодий вчений*. 2017. № 4. С. 63–66. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_4_18 (дата звернення: 06.09.2023).
46. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. *Українське музикознавство*: наук.-метод. зб. / упоряд.: О. Шреєр-Ткаченко. Київ: «Музична Україна», 1971. № 6. С. 48–57.
47. Історія української радянської музики: учб. посіб. / редкол.: О. Я. Шреєр-Ткаченко та ін. Київ: Муз. Україна, 1990. 296 с.

48. Кияновська Л. Вплив творчості Ігоря Стравінського на творчість М. Колесси та М. Скорика. *Ігор Стравінський: дискурс творчості: музикознавчі студії*. Луцьк, 2008. Вип. 2. С. 119–129.

49. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець: моногр. Львів: Сполом, 2008. 591 с.

50. Кияновська Л. Принципи стильової гри у творчості Мирослава Скорика. *Мирослав Скорик. Збірник статей*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10: «Мирослав Скорик»: зб. наук. праць, присвяч. 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. С. 15–23.

51. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Тернопіль: СМП «АСТОН», 2000. 184 с.

52. Клиш В. Поліфонічні фортепіанні твори. *Музика*. 1980. № 1. С. 3–5.

53. Козаренко О. Національна музична мова як феномен історії музики. *Матеріали до українського мистецтвознавства: зб. наук. праць*. Київ: 2002. Вип. 1. С. 32–36.

54. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / упоряд. І. А. Котляревський*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001, Вип. 30. С. 138–150.

55. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. *Мирослав Скорик. Збірник статей*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10: «Мирослав Скорик»: зб. наук. праць, присвяч. 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. С. 23–30.

56. Козачишина О., Малащук-Вишневіська Н. В., Мосійчук А. В. Категорія часу як засіб творення текстового світу сучасного англомовного поліфонічного роману (на матеріалі роману Джонатана Сафрана Фоера «Everything is Illuminated»). *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Сер.: Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 1. Ч. 1. С. 140.

57. Колесник Е. С. О значении понятия «Художественная интерпретация». *Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов*. 2014. № 9. С.54–60.

58. Колесник О. С. Принципи класифікації форм художньої інтерпретації. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 104–108.

59. Коменда О. І. Музичні маски «Царя Едіпа» І. Стравинського в контексті розвитку модерного театру ХХ ст. *Музикознавчі студії*. 2008. Вип. 2: Ігор Стравинський: дискурс творчості (до 125-річчя з дня народження). С. 89–105.

60. Кондратенко Н. В. Поліфонія як вияв карнавалізації мови в художньому дискурсі неklasичної парадигми. *Мова*. 2012. № 18. С. 205–208. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mova_2012_18_53 (дата звернення: 10.11.2023).

61. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів. *Народна творчість та етнографія*. 1978. № 1. С. 81–83.

62. Копица М. Мы из 60-х. *Музыкальная академия*. 1992. № 2. С. 71–73.

63. Копица М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. *Мирослав Скорик. Збірник статей*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10: «Мирослав Скорик»: зб. наук. праць, присвяч. 60-річчю від дня народження М. М. Скорика. С. 9–15.

64. Корній Л. Історія української музики. Київ – Харків – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1996. Ч. 1. 314 с.

65. Корній Л. П. Історія української музики: підруч. для вищ. муз. навч. закладів / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ – Харків – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 2. 477 с.

66. Корній Л. П. Історія української музики: підруч. Київ – Харків – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3. 480 с.

67. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підруч. для студ. вищ. навч. закладів (До 100-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. 736 с.

68. Корній Л. П. Партесний спів. *Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ: Наукова думка, 2011. Т. 8: Па–Прик. С. 69–520 с.*

69. Котляревская Е. И. Вариативный потенциал музыкального произведения: культурологический аспект интерпретирования: дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1998. 180 с.

70. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.

71. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70–81.

72. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.

74. Країнська І. Особливості інтерпретації та виконавські аспекти циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука. *Музикознавчі студії Ін-ту мистецтв Східноєвропейського ун-ту та НМАУ*. Луцьк: 2012. Вип. 10. С. 206–214.

75. Країнська І. Про роль «драматургічних вузлів» у циклах прелюдій і фуг українських композиторів другої половини ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: 2012. Вип. 104. С. 113–119.

76. Кривенчук В. Поліфонія теоретичних та практичних концептів літератури шістдесятників України та їх резонанс в культурології ХХ–ХХІ століття. *Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique*. Paris, République Française, Vol. 4. 2021. S. 45–50. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/8521/8485> (дата звернення: 10.11.2023).

77. Кривицька Т., Цейко Н. Школа гри на фортепіано Олександра Яковчука. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. Vol. 2. pp. 25–32. Doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-4>

78. Кузик В. З Україною у серці. *Урядовий кур'єр*. 2010. 9 лют. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2614> (дата звернення 25.01.2020).

79. Кузикова В. Н. В. Бибик 34 прелюдии и фуги (заметки педагога). *Музичне мистецтво і культура / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2004. Вип. 5. С. 466–473.

80. Кучма О. П. Діалогічність як принцип стильового мислення в музиці 2-ї половини ХХ століття (на прикладі творчості Р. Щедрина): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2008. 18 с.

81. Кушнірук О. П. Антологія обробки української народної пісні. *Слово просвіти*. 2018. 20 вер. URL: <http://slovoprosvity.org/2018/09/20/antolohiya-obrobky-ukrajinskoji-parodnoji-pisni/> (дата звернення: 20.09.23).

82. Кушнірук О. П. Джерелознавчі аспекти проблеми «композитор і фольклор» у творчості О. Яковчука. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2019. Вип. 35. С. 230–234.

83. Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук / Composer Alexander Jacobchuk. *Буклет*. Київ: Спринт-Сервіс, 2013. 32 с.

84. Кушнірук О. Наш сучасник композитор Олександр Яковчук (до 60-річчя від дня народження). *Музика*. 2012. № 6. С. 40–44.

85. Кушнірук О. Перша українська «Школа гри на фортепіано». *Слово Просвіти*. 2020. 12 лют. URL: <http://slovoprosvity.org/2020/02/12/persha-ukrains-ka-shkola-hry-na-fortepiano/> (дата звернення: 21.09.23).

86. Кушнірук О. П. Симфонічний стиль Олександра Яковчука: динаміка становлення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 127. С. 27–38.

87. Кушнірук О. Хорові перлини Олександра Яковчука. *Музика*. 2016. № 1. С. 48.

88. Кушнірук О. Яковчук Олександр Миколайович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1>

%87%D1%83%D0%BA_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 01.08.2023).

89. Ластовецька-Соланська З. М. Особливості поліфонічного письма Миколи Ластовецького на прикладі «П'ятдесяти поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень» для фортепіано. *Українська музика: науковий часопис*. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2023. № 2 (45). С. 27-37. Doi: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-2-45-3>

90. Літературознавча енциклопедія: в 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.

91. Лозовая В. О романтическом мироощущении в Девятой сонате для фортепиано В. С. Библика. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*: сб. науч. тр. Харьков, 1995. С. 161–164.

92. Ляшенко О. Д. Художественная интерпретация произведений искусств в теории и практике научного анализа. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика*: наук.-метод. журн. 2011. № 2. С. 58–63.

93. Мамосюк О. Поліфонія як комунікативна ознака побудови художніх текстів письменників-новороманістів. *Актуальні питання іноземної філології*: наук. журн. 2016. № 4. С. 105.

94. Мельник Л. Необароківі тенденції в музиці ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 19 с.

95. Мірошніченко С. Внутрішні компоненти терміну «поліфонія» та його узагальнююче поняття. *Проблеми сучасного мистецтва і культури. Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання*: зб. наук. пр. Київ: Науковий світ, 2002. С. 70–80.

96. Мірошніченко С. Класифікація складних багатотемних фуг (на прикладі циклів українських композиторів). *Українська та світова музична культура: сучасний погляд*: наук. вісн. Київ: НМАУ, 2005. Вип. 36. Кн. 1. С. 109–120.

97. Мірошніченко С. Контрапункт як поняття та явище. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн.* Одеса: Остропринг, 2002. Вип. 3. С. 44–53.

98. Мірошніченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса: Астропринт, 2012. 296 с.

99. Мірошніченко С. «Ритм» поліфонического произведения (на примере цикла В. Бибика). *Метроритм-1: кол. моногр.* Київ: НАНУ, ІМФтаЕ, 2003. С. 120–123.

100. Мірошніченко С. Теоретичний аналіз – умова виконавських інтерпретацій поліфонічного твору (на прикладі циклу В. Іванова). *Науковий вісник НМАУ.* Київ, 2001, Кн. 7. Музичне виконавство. Вип. 18. С. 100–114.

101. Мірошніченко С. Традиции и эксперимент как основа стилевого и жанрового обновления в полифонических циклах В. Бибика и К. Караева. *Культурологические проблемы музыкальной украинистики / Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой.* Одесса, 1997. Вып. 2. Ч. 1. С. 59–70.

102. Мірошніченко С. В. «Українська поліфонія» в репертуарі виконавців-початківців (до постановки проблеми). *Науковий вісник НМАУ.* Київ, 2002. Кн. 8. Музичне виконавство. Вип. 22. С. 142–154.

103. Мірошніченко С. В. Фуги Я. Степового (Прокоф'єв – Мясковський – Акіменко). *Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України.* Київ, 2006. Т. 55. С. 143–161.

104. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ: 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 05.10.2023).

105. Мринська І. Формування естетичних поглядів М. Скорика періоду 60-х – початку 70-х років. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ: НМАУ, 2000. Вип. 10. С. 108–111.

106. Мурзина О. Народне багатоголосся. *Історія української музики: у 7 т.* Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2016. Т. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Кн. 1: Народна музика. С. 340–368.

107. Національна спілка композиторів України. Яковчук Олександр Миколайович. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=605> (дата звернення: 15.09.2023).

108. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: моногр. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.

109. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. С. 121–132. URL: <https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-74814748-3cd1-4e9a-83f1-bf3363249e96> (дата звернення: 15.09.2023).

110. Поплавська Т. М. Поліфонія сучасного філософського знання: діалог на зламі тисячоліть. Змістовий модуль 1: Основні течії та школи західної філософської думки ХХ-ХХІ століть. Змістовий модуль 2: Панорама східної філософії ХХ–ХХІ століть: конспект лекцій. Одеса: Університет Ушинського, 2023. С. 3.

111. Попова А. Фортепіанное творчество Валентина Библика: о некоторых аспектах культуры исполнения. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип 40. С. 534–544.

112. Попович О. Репрезентація творчості Мирослава Скорика на польських сценах. *Молодь і ринок*. 2019. № 3 (170). С. 75–80.

113. Протопопов В. Про хорову багатоголосу композицію ХVII – початку ХVIII ст. та про Симеона Пекалицького. *Українське музикознавство*: наук.-метод. міжвідом. щоріч. / упоряд. О. Шреєр-Ткаченко. Київ: «Музична Україна», 1971. № 6. С. 73–100.

114. Пруднікова Л. П. Поліфонічні «приношення» В. Бібіка для фортепіано: інтонаційні та фактурні рішення. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 27. С. 151–158.

115. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці: навч. посіб.: до 100-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.

116. Ревенко Н. В. Поліфонічні жанри в творчості українських композиторів ХХ ст. *Музыка и жизнь. Эпохи, стили, жанры.* URL: https://www.rusnauka.com/10_DN_2014/MusicaAndLife/4_165073.doc.htm (дата звернення: 01.08.2023).

117. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Вид-во «Дніпрова хвиля», 1963. 406 с.

118. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 17 с.

119. Свиридова П. Утілення рис поліфонічного письма в умовах авангардної стилістики циклу «34 прелюдії та фуґи» Валентина Бібіка. *Культурологічна думка.* 2015. № 8. С. 120.

120. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення: моногр. Харків: Основа, 2002. 400 с.

121. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ–ХХ століття): моногр. Київ: Вид-во Ліра-К, 2017. 180 с.

122. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ: Муз. Україна, 1983. 158 с.

123. Соболев О. Ю. Лінгвопрагматичні засоби вираження поліфонії у сучасному французькому медійному дискурсі: дис. ... канд. наук: 10.02.05. Київ, 2007. 257 с.

124. Соловйов В. А. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Молодий вчений.* № 4.2 (44.2), квітень, 2017. С. 83–88.

125. Станкович Є. Олександр Яковчук: Ні хвилини без музики. URL: <https://parafia.org.ua/person/yakovchuk-oleksandr/> (дата звернення: 01.08.2023).

126. Супрун-Яремко Н. Поліфонія в духовних творах Максима Березовського, Дмитра Бортнянського та А. Веделя. *Записки наукового товариства ім. Шевченка*: праці Музикознавчої комісії. Львів, 2009. Т. CCLVIII. С. 50–84.

127. Супрун-Яремко Н. Поліфонія: посіб. для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця: Нова Книга, 2014. С. 341.

128. Супрун-Яремко Н. Поліфонія в духовно-релігійних творах Миколи Леонтовича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2010. № 3 (31). С. 26–33.

129. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ: НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004. 118 с.

130. Сяо Лі. Феномен поліфонічного мислення в сучасній музиці. *Педагогічна майстерність як система професійних і мистецьких компетентностей*: зб. матеріалів XIII Міжнар. Педагогічно-мистецьких читань пам'яті проф. О. П. Рудницької. Київ: Талком, 2016. Вип. 7 (11). С. 272–276.

131. Терещенко А. Сучасна українська музична культура. Історичний аспект. Критерії і судження. *Матеріали до українського мистецтвознавства*: зб. наук. праць. Київ, 2003. Вип. 3. С. 106–111.

132. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2019. № 3 (44). С. 56–69.

133. Тукова І. «Жанротворчество» и творчество в «жанре». *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С. 20–26.

134. Тукова И. Теория жанра и музыкальная практика XX – начала XXI столетий. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 81. С. 20–26.

135. Український інтернет-журнал «Музика». URL: <http://mus.art.co.ua/valentyn-bibik/> (дата звернення: 22.09.2023).

136. Українські народні пісні для чоловічого хору без супроводу в обробці Олександра Яковчука. Київ: ПЦ «Фоліант», 2016. 248 с.

137. Фартушка О. Д. Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського): рукопис канд. дис. 025 – «Музичне мистецтво» / ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, 2022. С. 51.

138. Хіврич Л. Фуганті форми в хорових концертах Д. Бортнянського. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щоріч.* / упор. О. Шреєр-Ткаченко. Київ: «Музична Україна», 1971. № 6. С. 201–215.

139. Циганюк Л. І. Засади художнього світогляду В. Бібіка в проєкції на жанрово-стильові пріоритети композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ.пед. унів. ім. І. Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 66. Т. 3. С. 73–79.

140. Циганюк Л. І. Специфіка поліфонічного циклу О. Яковчука в зіставленні категорій «Традиційне-іноваційне». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 116–124.

141. Циганюк Л. І. Засади поліфонічного циклу у творчості Олександра Яковчука в контексті українського постмодернізму. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: тези доповідей III міжнар. наук.-практ. конф.* (Київ, 7–8 листоп. 2019 р.) / упоряд. О. Г. Таранченко, О. О. Дерев'янченко. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. С. 177–179.

142. Циганюк Л. І. Особливості виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука. *Українська музика:*

науковий часопис. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2020. Число 3–4 (33–34). С. 68–77. Doi: 10.33398/2224-0926-2019-33/34-3/4-68-77.

143. Циганюк Л. І. До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених ДПУ імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 33. Т. 2. С. 89–97. Doi: 10.24919/2308-4863.2/33.215786.

144. Циганюк Л. І. Естетико-стильові особливості циклу «Прелюдії і фуги для фортепіано» Мирослава Скорика. *Tendances scientifiques de la recherche fondamentale et appliquée: collection de papiers scientifiques «ЛОГОЕ» avec des matériaux de la conférence scientifique et pratique internationale (30 octobre, 2020. Strasbourg, République Française: Plateforme scientifique européenne)*. 2020. Vol. 3. S. 102–104. Doi: 10.36074/30.10.2020.v3.32.

145. Циганюк Л. І. Особливості поліфонічного мислення О. Яковчука (на прикладі творів з поліфонічного циклу «Прелюдії та фуги для фортепіано»). *Питання професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва (інструментально-виконавські дисципліни) / упоряд.: Іліницька Н.С., Каленик І.В. Хмельницький: ХГПА, 2020. Вип. 8. С. 113–120.*

146. Цуканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. 16 с.

147. Чернявська М. С., Тимофеева К. В. Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*. 2022. Вип. 29. С. 43–67.

148. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.

149. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і*

практики освіти: зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.

150. Шевченко В. Сучасні методи опрацювання народної пісні (на прикладі хорових обробок Олександра Яковчука і Ганни Гаврилець). *Наукові записки. Сер.: Мистецтвознавство. 2018. № 1 (Вип.38). С. 34–40.*

151. Шевчук О. Ще раз про українське народне багатоголосся (типи фактурного устрою). *Проблеми етномузикології. 2019. Вип. 14. С. 49–76.*

152. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

153. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.*

154. Шреєр-Ткаченко О. Розвиток української музичної культури в XVI-XVIII сторіччях. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щоріч. / упоряд. О. Шреєр-Ткаченко. Київ: «Музична Україна», 1971. № 6. С. 5–14.*

155. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста: навч.-метод. посіб. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2017. 206 с.

156. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук: моногр. Київ: ДАКККіМ, 2007. 276 с.

157. Шуміліна О. А. Теорія фуґи падре Мартіні у проєкції на творчість Максима Березовського. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. Вип. 134. С. 58–69.*

158. Щетинський О. С. Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства / ред.-упоряд. Г. С. Савченко; Л. В. Русакова; Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 23. С. 42–64.*

159. Щетинський О. Поза стенограмою: неформальні оповіді про харківських композиторів. *Критика. 2019. № 5–6 (259–260). С. 12–19.*

160. Щириця Д. О. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного: дис. ... канд. мистц-ва: 17.00.03. Київ, 2019. 228 с.
161. Юсипей Р. Композитор Валентин Бібик: звучання крізь замовчування. *Дзеркало тижня*. 9 липня. 2010. URL: https://zn.ua/ukr/ART/kompozitor_valentin_bibik_zvuchannya_kriz_zamovchuvannya.html (дата звернення: 20.08.2023).
162. Якименко-Цалай О. Музично-теоретична думка на Україні в XVII ст. та праці М. Дилецького. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щоріч.* / упоряд. О. Шреєр-Ткаченко. Київ: «Музична Україна», 1971. № 6. С. 32–38.
163. Яковчук Н. Д. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 224 с.
164. 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.
165. Яковчук О. Передмова. Українські народні колядки та щедрівки для дитячого хору а саррелла. Київ: Поліграфічний центр «Фоліант», 2015. С. 5–24.
166. Яковчук О. Школа гри на фортепіано. Київ: Поліграфічний центр «Фоліант», 2019. 256 с.
167. Ященко Л. Українське народне багатоголосся. Київ: Вид-во Академії наук української РСР. 1962. 236 с.
168. Agawu V. K. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991. 168 p.
169. Cherevko K., Grabovska O., Trakalo O., & Kalyn R. Some Aspects of Baroque Music Performance: An Examination on Concert and Festival Life of Lviv, Ukraine. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9 (4). pp. 236–246.

170. Chernyavska M., Zhang M. Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2021. Vol. 9. Issue 3 Special Issue 2021 (Interdisciplinary Music Research). pp. 2943–2960. Doi: 10.12975/rastmd.2021931.

171. Chernyavska M., Ivanova I., Timofeyeva K., Syriatska T., Mits O. Artistic energy of the performers in the mirror of their repertoire preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2023. Vol. 68 (LXVIII), Special Issue no. 2. pp. 165–179.

172. Daunoravičienė G. Postmodernistinė meno kategorijų būtis: muzikos žanro procesai, aplinkos ir trajektorijos. *Lietuvos muzikologija*. 2013. T. 14. S. 75–102.

173. Hakobian L. Music of the Soviet Era, 1917–1991. Second edition. London: Routledge, 2017. 560 p.

174. Jeppesen K. Kontrapunkt: Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1971. 232 s.

175. Jira Martin. Die Entwicklung der dodekaphonen Harmonik Arnold Schönbergs aus der Sicht seiner «Harmonielehre». Köln: Dohr. 2010. 293 s.

176. Koelsch S. et al. Music, language, and meaning: brain signatures of semantic processing. *Nature Neuroscience*. 2004. Vol. 7, № 3 (March). pp. 302–307.

177. Maidenberg-Todorova K. I. Interpretative qualities of the modern music composition. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. 2020. Ch. 8. pp. 122–137.

178. Maidenberg-Todorova K., Khoroshavina O., Hodina I., Voronovskaya O. Improvization as a factor of compository and performance interpretation of modern instrumental music (on the example of «Solo-Solissimo» for violin by K. Tsepkolenko). *Rast Müzikoloji Dergisi*. 2021. Vol. 9 (2), pp. 2879–2892.

179. Rasch R. Aspects of the perception and performance of polyphonic music. Utrecht, Elinkwijk, 1981. 99 p.

URL: https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/35324121/Complete_thesis.pdf (last accessed: 04.10.2023).

180. Slepian D. Polyphonic forms and devices in modern american music. *The Musical Quarterly*. USA: Oxford University Press, July 1947. Vol. 33. No. 3. pp. 311–326. URL: <https://www.jstor.org/stable/739286> (last accessed: 04.10.2023).

181. Tagg P. Introductory notes to the semiotics of music. Version 3. Liverpool; Brisbane. 1999. July. 49 p. URL: <http://www.tagg.org/xpdfs/semiotug.pdf> (last accessed: 17.10.2021).

182. Tsyhaniuk L. I. Interpretation of the principles of stylistic play in the polyphonic cycle of M. Skoryk. *Edukacja Muzyczna / pod red. M. Popowskiej*. Czestochowa: Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Czestochowie. 2020. Nr. XV. S. 179–190. URL: Doi: 10.16926/em.2020.15.09.

183. Ursova T. Interpreting Cycles of Preludes and Fugues by Soviet Composers: Problems of Performance and Perception: doctoral thesis. Goldsmiths, University of London, 2009. URL: <https://doi.org/10.25602/GOLD.00028775> (last accessed: 17.10.2023).

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А
НОТНІ ПРИКЛАДИ

Приклад 1. В. Бібік. Прелюдія 1.

Con moto, Limpido ♩ = 158 - 160

lunga.
attacca

Приклад 2. В. Бібік. Фуга № 1, тема, т.т. 1-2

В.Бібік Тема фуги №1 Sostenuto, ma non troppo ♩ = 120

p con dolcezza

Приклад 3. В. Бібік. Фуга № 1, протискладнення, т.т. 3-4

В.Бібік Протискладнення фуги №1 ♩ = 120

Приклад 4. В. Бібік. Фуга № 2, тема, т.т. 1-2

В.Бібік Тема фуги №2 Con moto, ma non troppo ♩ = 212

mf non Ped.

Приклад 5. В. Бібік. Фуга № 3, тема, т.т. 1-2

В.Бібік Тема фуги №3 Con moto ma non troppo ♩ = 120

mf legato sempre

Приклад 9. Фуга № 7, тема і протискладнення, т.т. 1-2

Molto con moto $\text{♩} = 168$ non riten...

f sonoramente

sonoramente

f simile

Приклад 10. Фуга № 8.

Фуга 8. Sostenuto. Pensieroso $\text{♩} = 38$ В.Бібік

legato sempre

p

p

p

Приклад 11. Фуга № 8, т.т. 109-116

Tempo I

a tempo

con tutta forza
fff

ppp

u. c.

Приклад 12. Фуга № 9, тема, т.т. 1-4

Allegro $\text{♩} = 170-176$

f

3 3 3

Приклад 13. Фуга № 10, тема і протискладнення, т.т. 1-14

Handwritten musical score for Fugue No. 10, measures 1-14. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of five systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system (measures 1-3) begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system (measures 4-6) features a forte (*sf*) dynamic in the first measure, followed by piano (*p*) in the second, and forte (*sf*) in the third. The third system (measures 7-9) starts with piano (*p*). The fourth system (measures 10-12) begins with forte (*sf*). The fifth system (measures 13-14) starts with piano (*p*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata in the final measure.

Приклад 14. В. Бібік. Прелюдія № 11, т. 1

Preludio 11 *)

[Molto moderato] (♩ = 58)

p mp mf f ff fff p

pochis. incalz. riten.

a tempo incalz.

a tempo incalz. acceler. riten. a tempo incalz.

riten. a tempo incalz.

*) Цитата з «Концерту для віолончелі з оркестром» В. Лютославського.
Цитата із «Концерта для віолончелі з оркестром» В. Лютославського.

Приклад 15. В. Бібік. Фуга № 11, тема, т.т. 1-2

Fuga 11

Moderato ♩ = 104

ff con forza 5

ff 5 3 f 3 mf 3

p f

[con forza] 5

ff

Приклад 16. В. Бібик. Фуга № 11, протискладнення, т.т. 4-6

Фуга 11, протискладнення $\text{♩} = 104$ В.Бібик

1 *p* *f*

2 *p* *f*

3

Приклад 17. В. Бібик. Фуга № 12, тема, т.т.1-4

Fuga 12

Molto con moto $\text{♩} = 174 - 178$

p

con *f*

Приклад 18. В. Бібик. Фуга № 13, тема, т.т. 1-4

Fuga 13 *3 100*

Allegro molto $\text{♩} = 208 - 210$

p leggierissimo

f

Приклад 19-20. В. Бібік. Фуга № 14, тема 1 і тема 2, т.т. 1-2

Fuga 14

Largo $\text{♩} = 38 - 40$

T_1 *p*

T_2 *p*

Приклад 21. В. Бібік. Фуга № 14, тема 1, тема 2 і тема 3, т. 13-14

12т. *ff* T_1 13т. *ff* T_3 *ff* T_2

14т. T_3

Приклад 22. В. Бібік. Фуга № 15, тема, протискладнення, т.т. 1-6

Allegro ♩ 210 - 214
sotto voce
p leggierissimo

p sotto voce

p sotto voce

tr. pron.

Приклад 23. В. Бібік. Фуга № 16, тема і протискладнення, т.т. 1-10

Andante ♩ 80 - 82
p

pp

p

p

Приклад 24. Фуга № 17, тема і протискладнення, т.т. 1-4, початок
розвиваючої частини т. 11

Fuga 17

Allegro ♩ = 150 - 152

ff precipitandosi

con Ed.

sempre legato

ff

sempre legato non dim.

sempre con tensione

Приклад 26. В. Бібік. Фуга № 19, т.т. 1-2

Prestissimo $\text{♩} = 208-210$

p sotto voce

sempre non legato

non legato

p sotto voce

Приклад 27. В. Бібік. Прелюдія № 20, т.т. 1-2

Con moto $\text{♩} = 184$

p *mf* *p* *f*

quasi recitando

non Led.

p *mf* *f*

ff *f*

Приклад 28. В. Бібік. Фуга № 20, тема, протискладнення т.т.1-4

Fuga 20

Animato ♩=108

marcato

fff marcato

fff

p

mp

fff

Приклад 29. В. Бібік. Фуга № 21, тема і протискладнення, т.т. 1-4

Fuga 21

Moderato ♩ 98-100

p

non troppo

p

9

9

9

Приклад 30. В. Бібік. Фуга № 22, тема, т.т. 1-6

Fuga 22

Comodo. Limpido. Lirico $\text{♩} = 82-84$

p cantando

p sempre

Приклад 31. В. Бібік. Фуга № 23, тема і протискладнення, т.т. 1-8

Fuga 23

Allegretto $\text{♩} = 100$

attacca

p leggiero

p

Приклад 32. В. Бібік. Фуга № 23, т.т. 38-42

The image displays a musical score for Fugue No. 23 by V. Bibik, covering measures 38 to 42. The score is written for piano and consists of two systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 2/4. The first system (measures 38-41) features a melody in the treble clef with a dynamic marking of *f* (forte). The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 41-42) continues the melody and accompaniment, with a change in the bass line's rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Приклад 33. В. Бібік. Фуга № 24, тема і протискладнення, т.т. 1-10

Fuga 24

Molto con moto $\text{♩} = 208$

pp
sotto voce

sempre legalissimo

Приклад 37. В. Бібік. Тема фуги № 27.

В.Бібік.Тема фуги №27.Allegretto ♩ = 102

p leggiero, sotto voce

Приклад 38. В. Бібік. Прелюдія № 28.

В.Бібік Прелюдія №28 Largo ♩ = 52

ff ff ff ff ff pp

Приклад 39. В. Бібік. Тема фуги № 29 і тема фуги № 8.

В.Бібік Тема фуги №28 Largo ♩ = 42

p cantabile

В.Бібік Тема фуги №8 Sostenuto ♩ = 38

p legato sempre

Приклад 40. В. Бібік. Фуга № 29, тема, т. 1

Molto vivace Fuga 29

mf p mft

Приклад 41. В. Бібік. Тема фуги № 30, т.т. 1-4

В.Бібік Тема фуги №30 Allegro. Molto ritmico ♩ = 140

pp leggierissimo

Приклад 42. В. Бібік. Тема фуги № 31, т. 1

В.Бібік Тема фуги №31 Moderato-Allegretto ♩ = 98

p

Приклад 43. В. Бібік. Тема фуги № 32, т.т. 1-4

В.Бібік Тема фуги №32 Moderato. Pensierosamente ♩ = 86

pp legatissimo sempre

Приклад 44. В. Бібік. Фуга № 32. Протискладнення.

В.Бібік Протискладнення у фугі №32 ♩ = 86

pp legatissimo sempre

Приклад 45. В. Бібік. Прелюдія № 32, т. 1-2.

В.Бібік Прелюдія №32 1-2т.т. Grave ♩ = 40

pp

Приклад 46. Д. Шостакович. Тема фуги № 16.

Д.Шостакович Тема фуги №16 Adagio ♩ = 54

pp legatissimo sempre al fine

Приклад 47. В. Бібік. Тема фуги № 33, т.т. 1-9

В.Бібік Тема фуги №33 Largo (quasi Pastorale) $\text{♩} = 42$

p sempre legatissimo dolce

Приклад 48. В. Бібік. Тема фуги № 34, т.т. 1-2

В.Бібік Тема фуги №34 Allegretto $\text{♩} = 116$

p sotto voce p

Приклад 49. О. Яковчук. Прелюдія «in C», перша тема, т. т. 1-4

О.Яковчук

Прелюдія "in C" перша тема. Grave $\text{♩} = 40$

ff

Приклад 50. О. Яковчук. Прелюдія «in C», друга тема, т. т. 5-8

О.Яковчук

Прелюдія "in C" тема 2. Grave $\text{♩} = 40$

p

Приклад 51. О. Яковчук. Фуга «in C», тема, т. т. 1-4

О.Яковчук

Фуга-точката "in C". Тема. Allegro ♩ = 120

Piano *mp*

Приклад 52. О. Яковчук. Прелюдія «in D», тема, т. т. 1-8

О.Яковчук

Прелюдія "in D", тема. Allegretto ♩ = 108

mf

Приклад 53. О. Яковчук. Фуга «in D», тема, т. т. 1-4

О.Яковчук

Фуга "in D", тема. Andantino ♩ = 78

Приклад 54. О. Яковчук. Прелюдія «in E», т.т. 1-4

О.Яковчук

Прелюдія "in E" т.т.1-4 Moderato ♩ = 84

p

Приклад 55. О. Яковчук. Прелюдія «in E», т.т. 17-20

О.Яковчук

Прелюдія "in E", т.т.17-20 Moderato ♩ = 84

Piano *mf*

Приклад 56. О. Яковчук. Фуга «in E», тема, т. т. 1-4

О.Яковчук

Фуга "in E", тема, Allegretto grazioso ♩ = 100

mp

Приклад 57. О. Яковчук. Фуга «in F», теми 1 і 2, т.т.1-3

О.Яковчук

Фуга "in F", теми 1 і 2. Moderato ♩ = 84

pp

Приклад 58. О. Яковчук. Прелюдія «in G», тема, т.т. 1-4

О.Яковчук

Прелюдія "in G", тема. Allegretto ♩ = 108

mf

Приклад 59. О. Яковчук. Фуга «in G», тема 1, т.т.1-4

О.Яковчук

Фуга "in G", тема 1. Moderato ♩ = 84

p tenuto sempre

Приклад 60. О. Яковчук. Фуга «in G», тема 2, т.т. 51-58

О.Яковчук

Фуга "in G", тема 2. Moderato ♩ = 84

pp

Приклад 61. О. Яковчук. Фуга «in A», тема, т. т. 1-7

О.Яковчук

Фуга "in A", тема. Prestissimo

sf *mf*

Приклад 62. О. Яковчук. Фуга «in H», тема, т.т. 1-6

О.Яковчук

Фуга "in H", тема. Moderato con moto ♩ = 90

p

Приклад 63. О. Яковчук. Фуга «in Cis», тема, т.т. 1-4

О.Яковчук

Фуга "in Cis", тема. Allegro ♩ = 120

Приклад 64. О. Яковчук. Прелюдія «in Es», тема, тональна відповідь, утримане протискладнення, т.т.1-6

О.Яковчук

Прелюдія "in Es". Andante ♩ = 70

Piano

Приклад 65. О. Яковчук. Фуга «in Es», тема, т.т.1-4

О.Яковчук

Фуга "in Es", тема. Vivo ♩ = 144

Приклад 66. О. Яковчук. Фуга «in Fis», тема, т.т.1-6

О.Яковчук

Фуга "in Fis", тема. *Andantino* ♩ = 80

mf *legato*

5

Приклад 67. О. Яковчук. Фуга «in Gis», тема, т.т. 1-7

О.Яковчук

Фуга "in Gis", тема. *Andante* ♩ = 70

p

5

Приклад 68. О. Яковчук. Фуга «in B», тема, т.т. 1-8

О.Яковчук

Фуга "in B", тема. *Allegro* ♩ = 120

p

5

Приклад 69. М. Скорик. Фуга C-dur, т. 4

Приклад 70. М. Скорик. Фуга F-dur, т. т. 50-51

Приклад 71. М. Скорик. Прелюдія C-dur, т. т. 1-2

Приклад 72. М. Скорик. Початок теми прелюдії і теми фуги C-dur

Приклад 73. М. Скорик. Прелюдія C-dur, т. т. 5-8

Приклад 74. М. Скорик. Тема фуги C-dur, т. т. 1-3

Приклад 75. М. Скорик. Фуга C-dur. Протискладнення, т. т. 4-7

Приклад 76. М. Скорик. Фуга Des-dur, тема, тон. відповідь, протискладнення,
т.т.1-4

М.Скорик

Фуга Des-dur. Moderato ♩ = 84

Piano *mp marcato* *crescendo*

3 *cresc.*

Приклад 77. М. Скорик. Фуга Des-dur, тон. відповідь і прелюдія – остинатний
мотив, т. 1

Фуга Des-dur протискл. і

Приклад 78. М. Скорик. Фуга Des-dur, т.т. 7-9

cresc. (b)

Приклад 79. М. Скорик. Фуга Des-dur, т.т.17-18

Фуга Des-dur т.т.17-18 ♩ = 84 М.Скорик

Piano *mf*

2

Приклад 80. М. Скорик. Фуга Des-dur, т. 21

Фуга Des-dur, т.21 ♩ = 84 М.Скорик

p

Приклад 81. М. Скорик. Прелюдія D-dur. т.т. 1-4

М.Скорик

Прелюдія D-dur. Allegretto comodo ♩ = 100

Piano

Приклад 82. М. Скорик. Прелюдія D-dur, т.т. 5-7

М.Скорик

Прелюдія D-dur т.т.5-7 ♩ = 100

cresc.

Приклад 83. М. Скорик. Фуга D-dur т.т. 1-4

М.Скорик

Фуга D-dur, тема. Allegro ♩ = 120

f

Приклад 84. М. Скорик. Фуга Es-dur, тема, т.т. 1-6

М.Скорик

Фуга Es-dur, тема. Moderato con moto ♩ = 90

mp

Приклад 85. М. Скорик. Прелюдія E-dur, тема, т.т. 1-3

М.Скорик

Прелюдія E-dur, тема. Allegro ♩ = 120

Piano *f*

Приклад 86. М. Скорик. Фуга E-dur, тема, т.т. 1-4

М.Скорик

Фуга E-dur, тема. Moderato ♩ = 84

p *sempre legato*

Приклад 87. М. Скорик. Прелюдія F-dur, т. т. 1-3

p

Приклад 88. М. Скорик. Фуга F-dur, тема, т.т. 1-4

Фуга B-dur, тема. *Con moto* ♩ = 95

М.Скорик

p

ДОДАТОК Б

СХЕМИ

Схема 1. В. Бібік Зошит І. Фуга № 1.

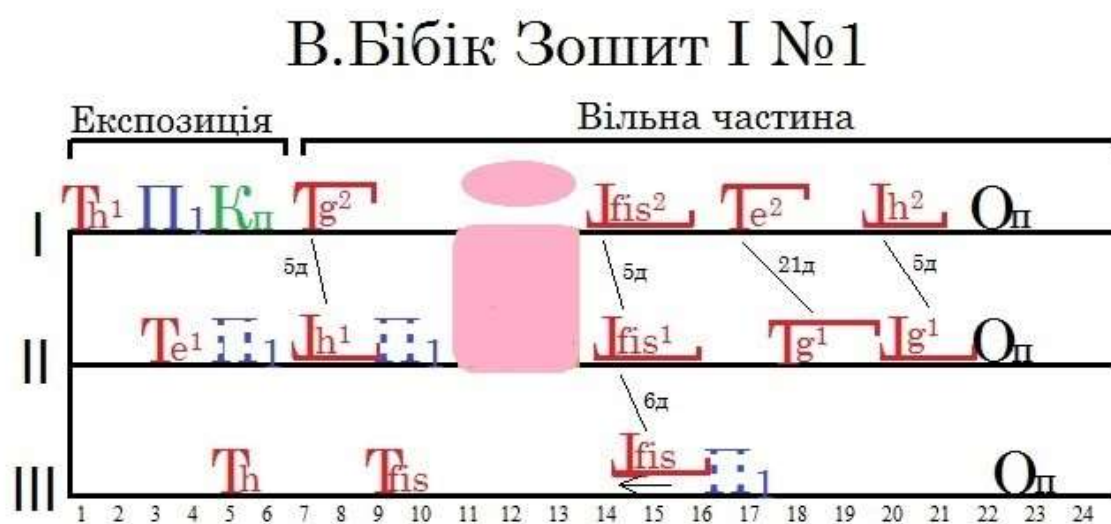


Схема 2. В. Бібік Зошит І. Фуга № 2.

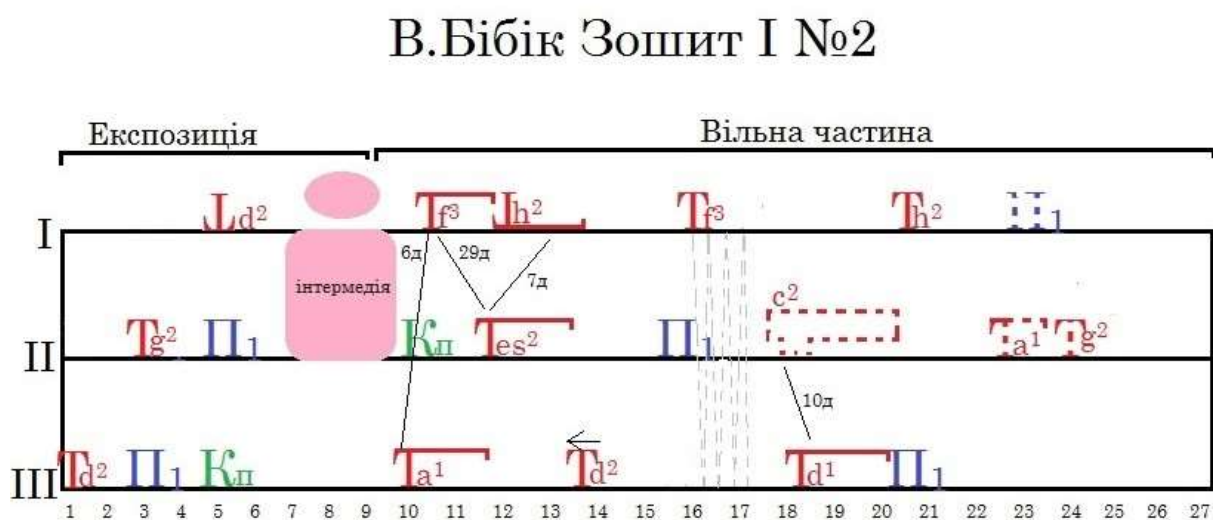


Схема 3. В. Бібік Зошит І. Фуга № 3.

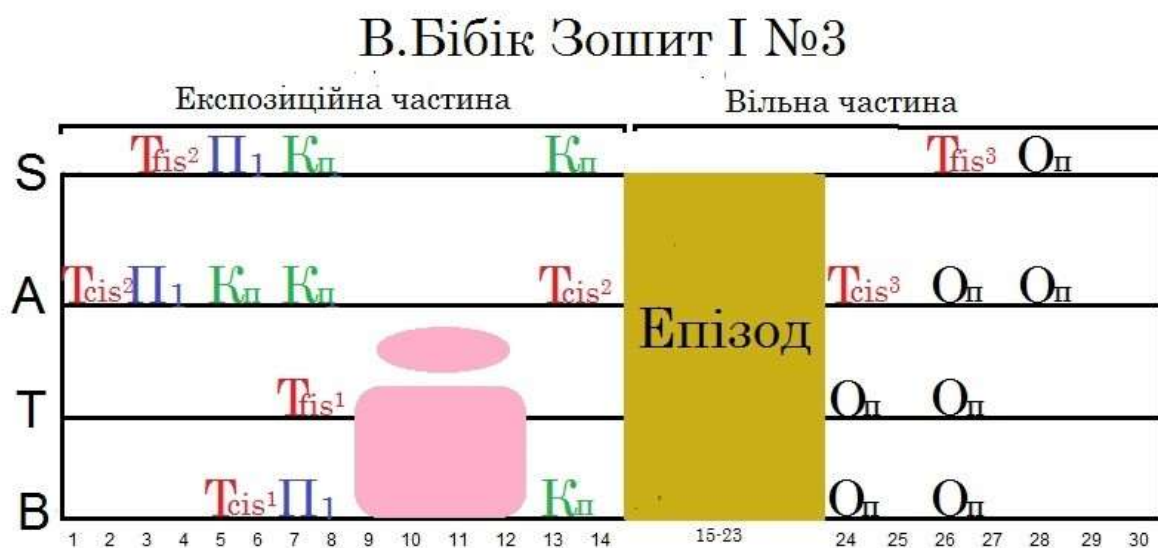


Схема 4. В. Бібік Зошит І. Фуга № 4.



Схема 5. В. Бібік Зошит І. Фуга № 5.

В.Бібік Зошит І Фуга №5

	Експозиція	Розвиваюча частина	Заклучна частина
I	$T_b K_d K_d K_d K_d$	$T_c^3 K_d K_d$	$T_e^2 O_{II}$
II	$T_e^1 K_d K_d K_d K_d$	$T_f^2 K_d K_d$	$T_h^1 O_{II}$
III	$T_b K_d K_d$	$T_d^2 K_d$	$T_e^1 O_{II}$
IV	$T_e^1 K_d K_d K_d$	$T_h^1 K_d$	$T_h O_{II}$
V	T_h	T_{ais}^1	$T_e^1 O_{II}$
VI	$T_e^1 K_d$	T_{gis}^1	$T_h O_{II}$
	1-6	7-18	19-29

I: 3д, 7д, 6д, 1.5д
 II: 13д, 6д, 9.5д
 III: 3д, 1.5д
 IV: 7д, 5д, 3.5д
 V: 1д, 1.5д
 VI: 1.5д

Схема 6. В. Бібік Зошит І. Фуга № 6.

В.Бібік Зошит І Фуга №6

	Експозиція	Вільна частина
S	$T_{as} K_d K_d$	$K_d T_g^2 K_d T_a^3$
A	$T_{es}^1 K_d K_d$	$T_h^1 T_g^1 T_h^2$
T	T_{as}	$K_d T_g^1 T_{dis}^2$
B	T_{es}	$K_d K_d T_h$
	1-12	13-42

S: 6д, 3д
 A: 3д
 B: 2д

Схема 7. В. Бібік Зошит І. Фуга № 7.

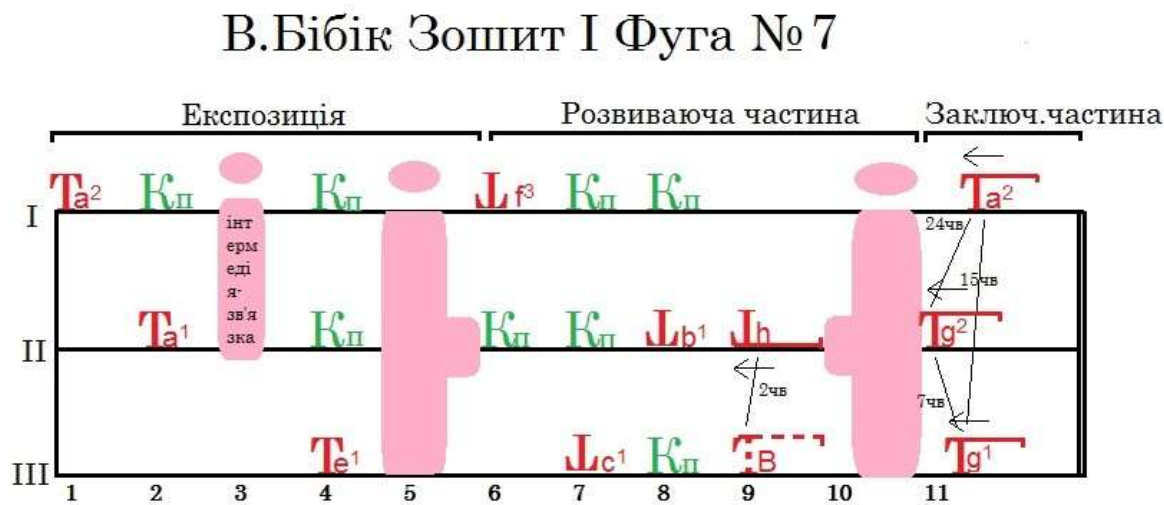


Схема 8. В. Бібік Зошит І. Фуга № 8.

В.Бібік Зошит І Фуга №8 "F"

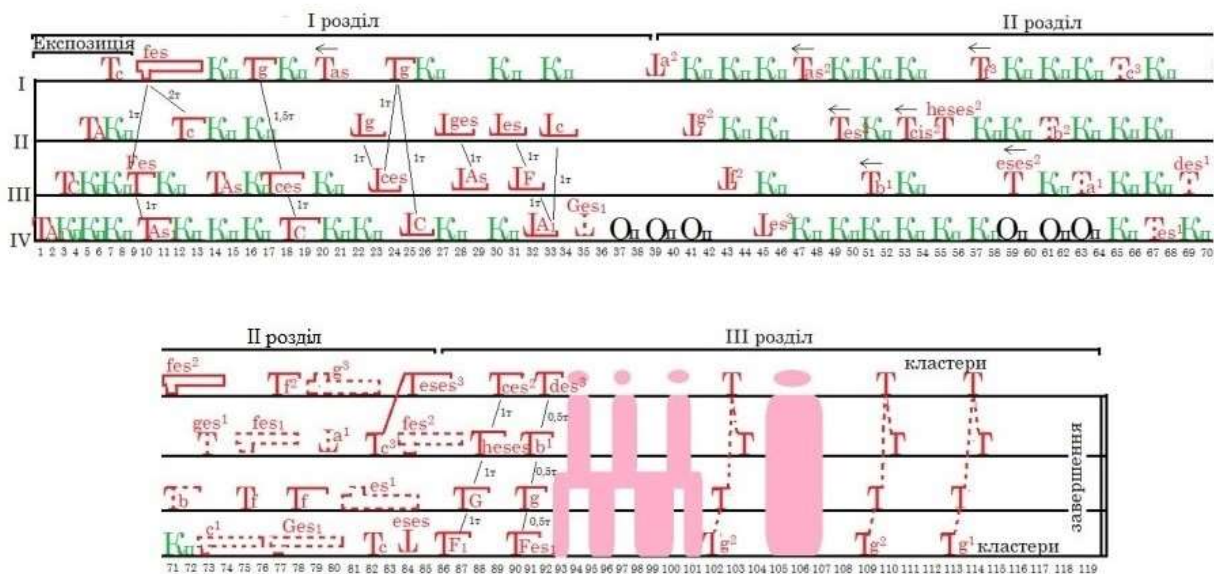


Схема 9. В. Бібік Зошит І. Фуга № 9.

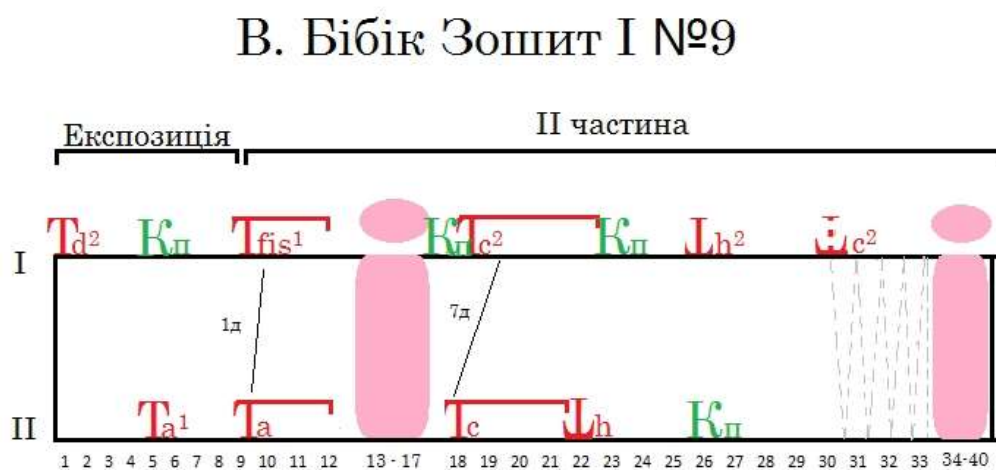


Схема 10. В. Бібік Зошит І. Фуга № 10.

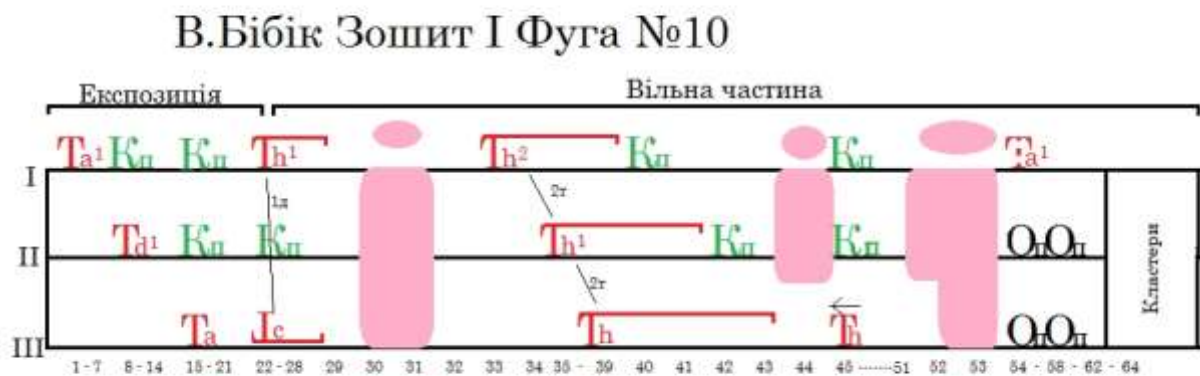


Схема 11. В. Бібік Зошит I. Фуга № 11.

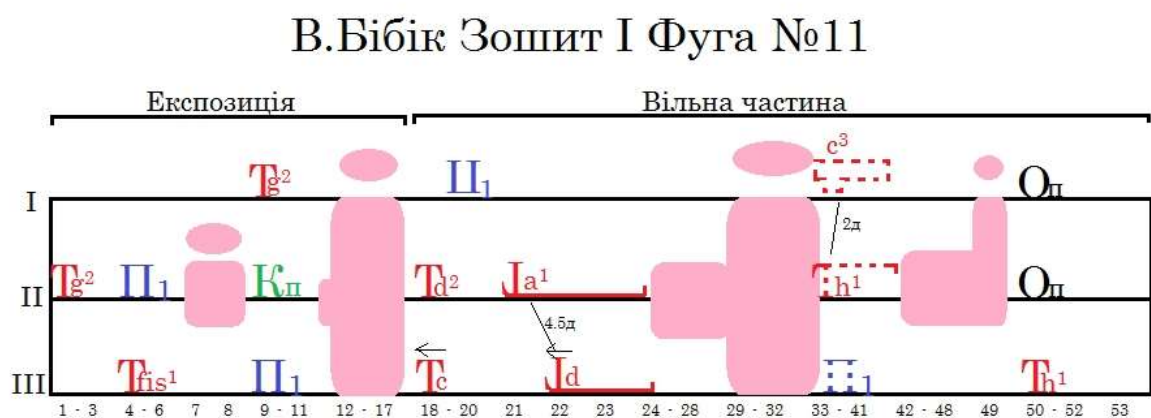


Схема 12. В. Бібік Зошит I. Фуга № 12



Схема 13. В. Бібік Зошит I. Фуга № 13.

В.Бібік Прелюдія і фуга №13 Зошит I

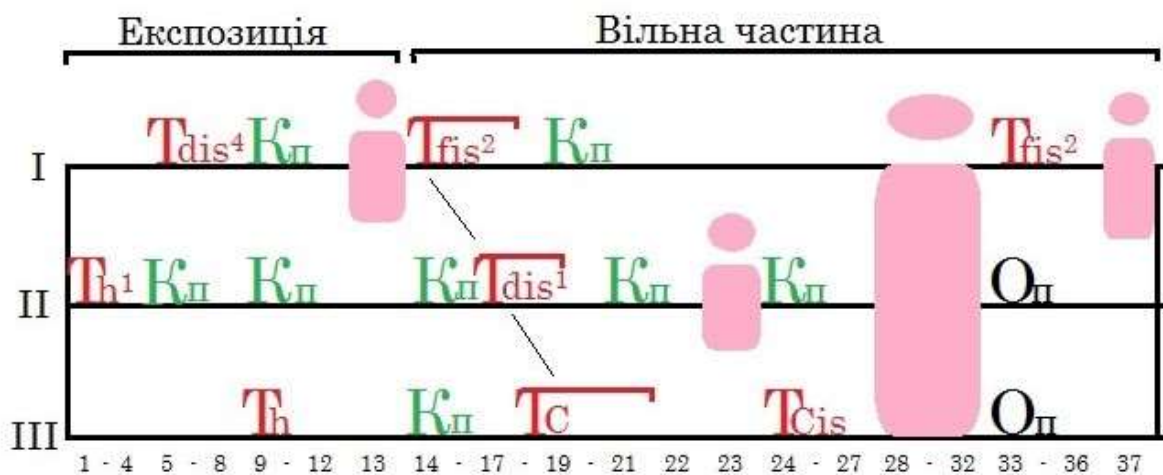


Схема 14. В. Бібік Зошит I. Фуга № 14.

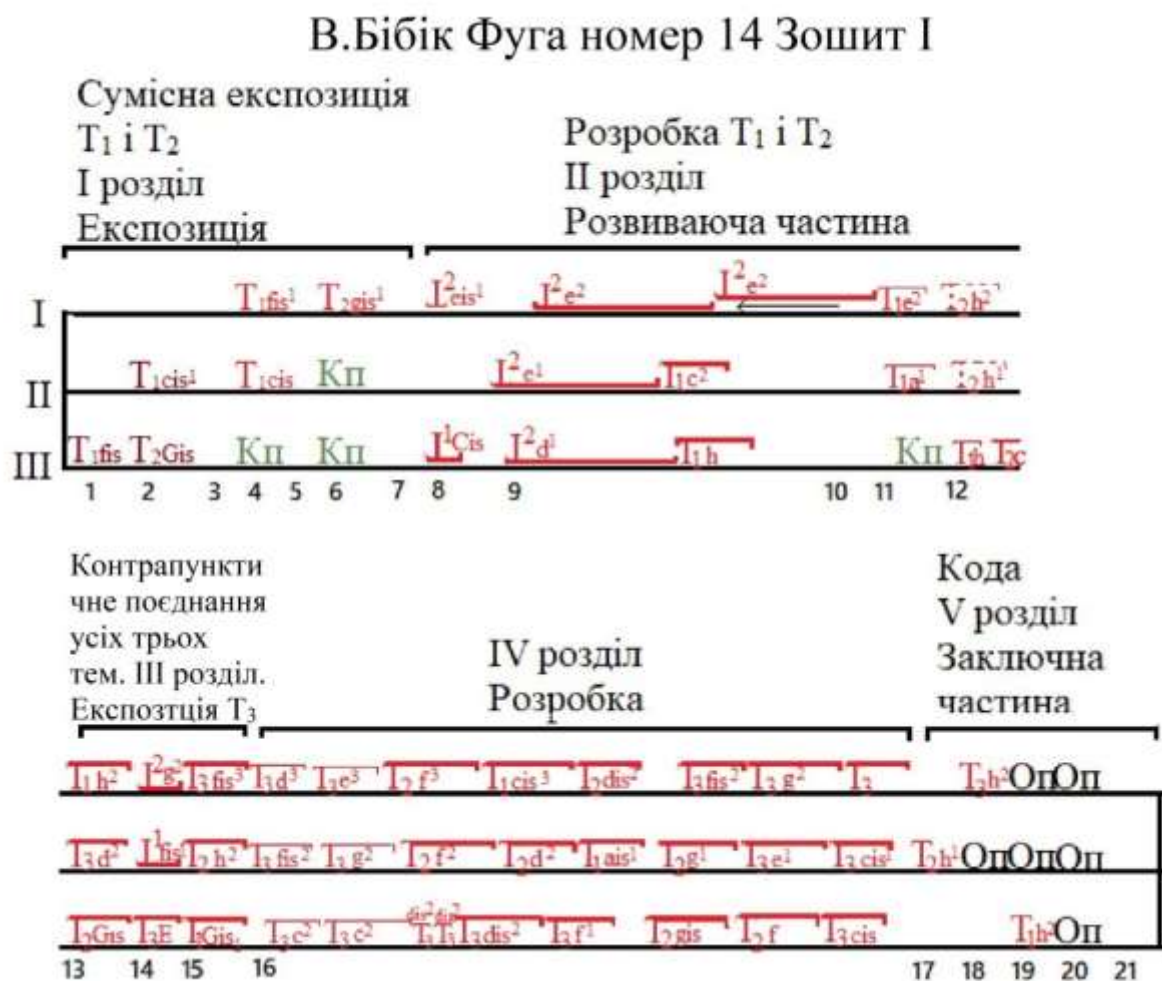


Схема 15. В. Бібік Зошит II. Фуга № 15.

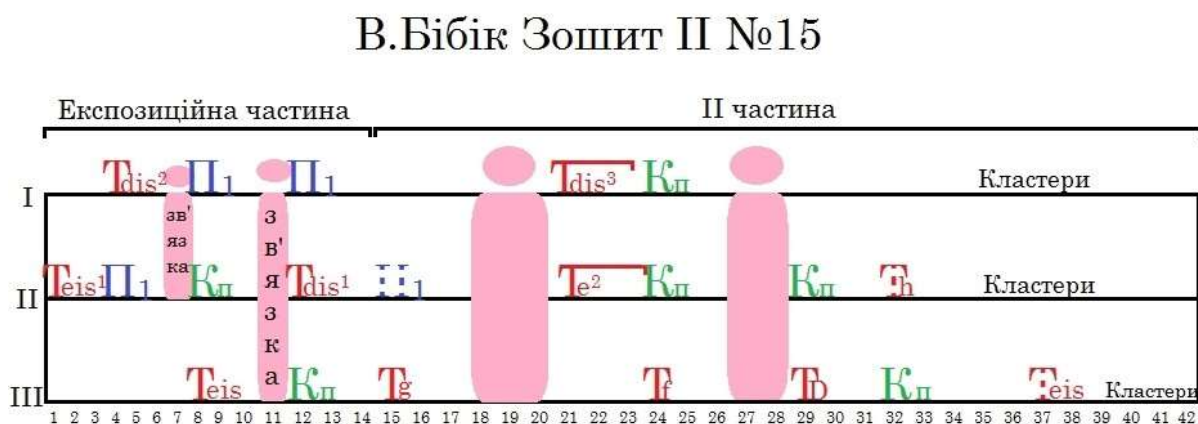


Схема 16. В. Бібік Зошит II. Фуга № 16.

В.Бібік Зошит II №16

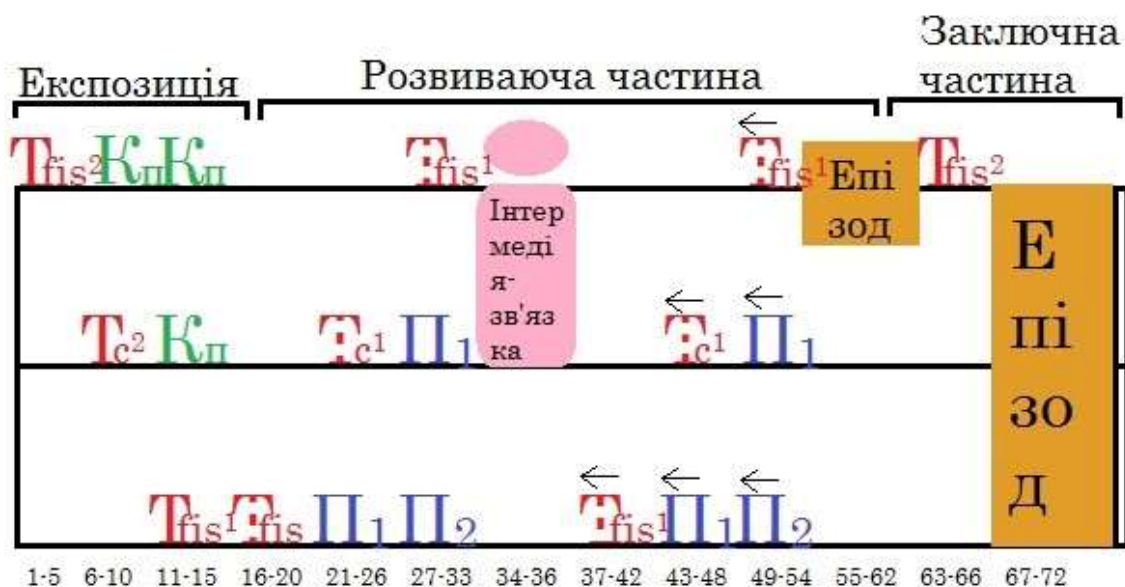


Схема 17. В. Бібік Зошит II. Фуга № 17.

В.Бібік Зошит II №17



Схема 23. В. Бібик Зошит II. Фуга № 23.

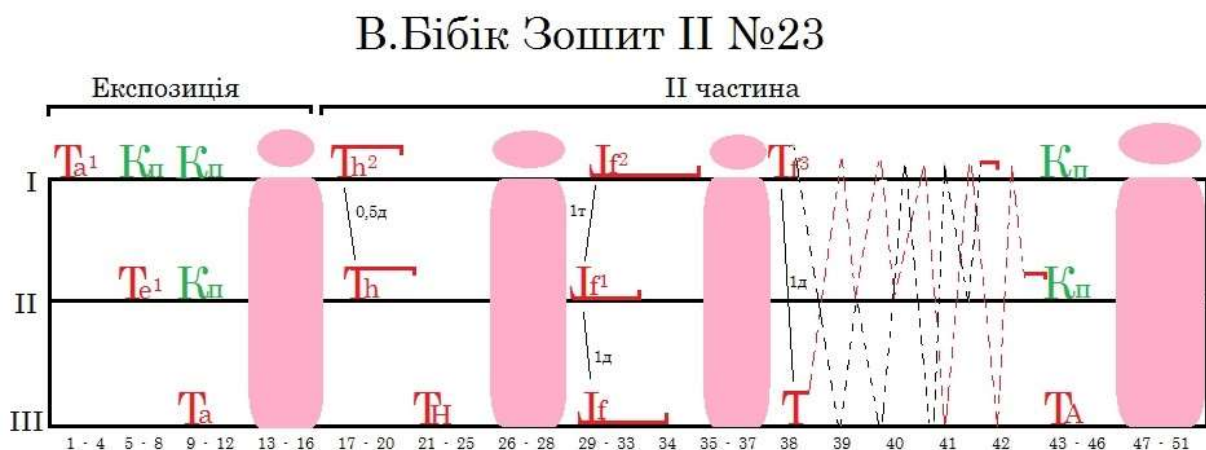


Схема 24. В. Бібик Зошит II. Фуга № 24.

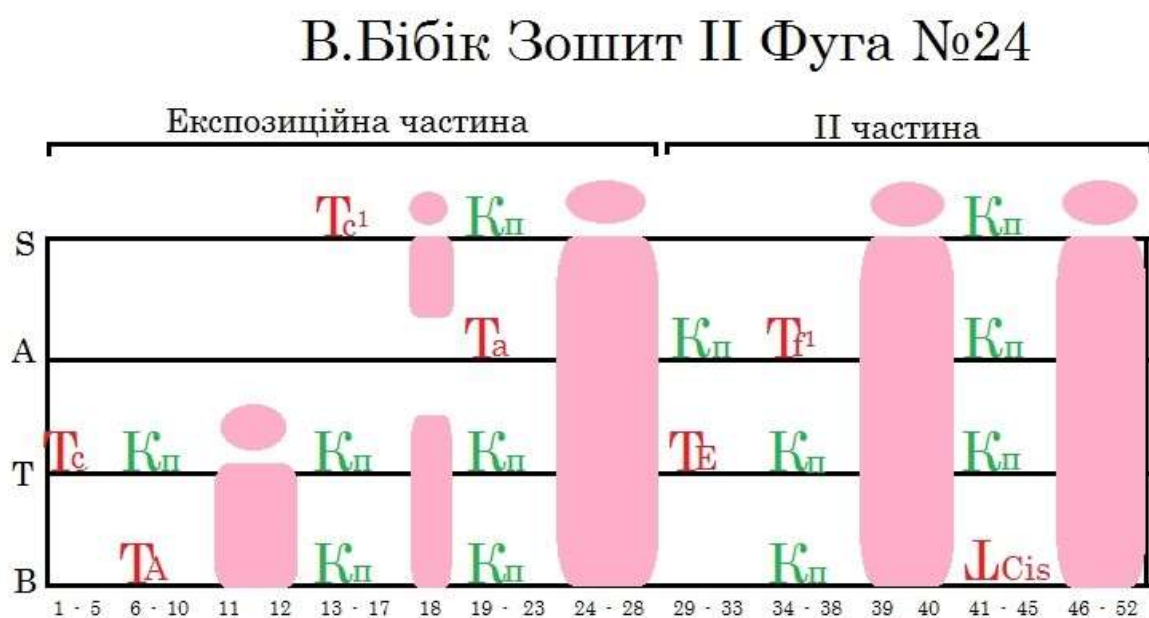


Схема 25. В. Бібик Зошит III. Фуга № 25



Схема 32. В. Бібік Зошит III. Фуга № 32.

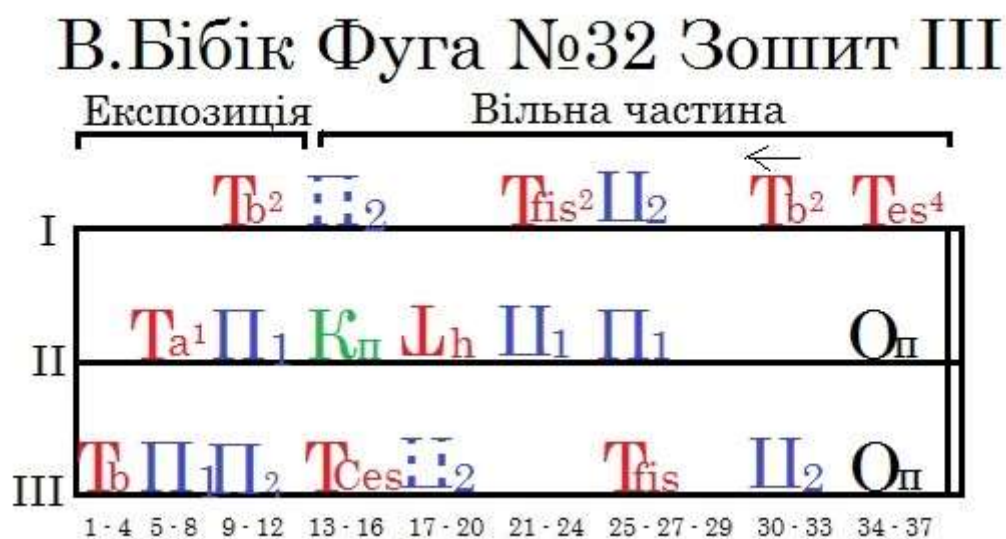


Схема 33. В. Бібік Зошит III. Фуга № 33.

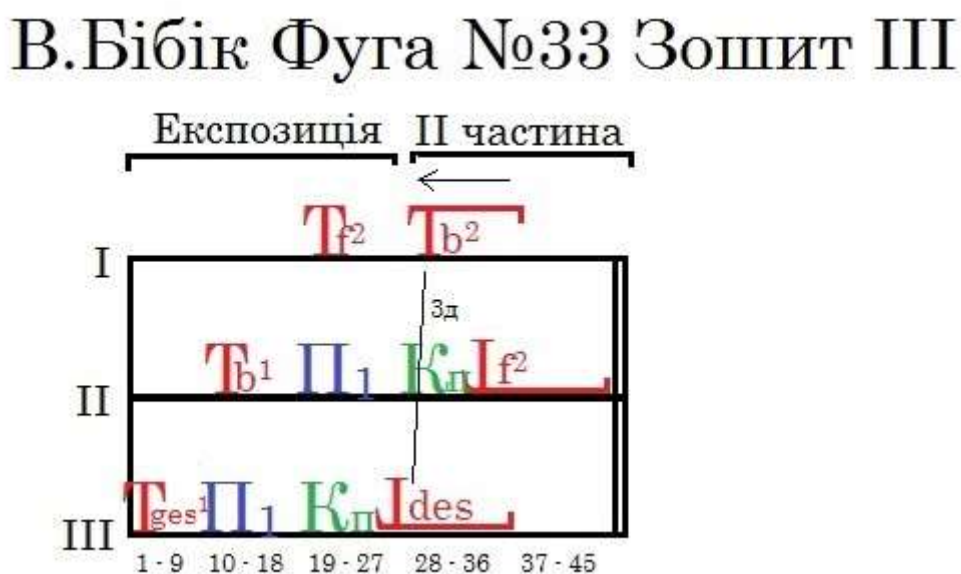


Схема 34. В. Бібік Зошит III. Фуга № 34

В.Бібік Фуга номер 34 Зошит III

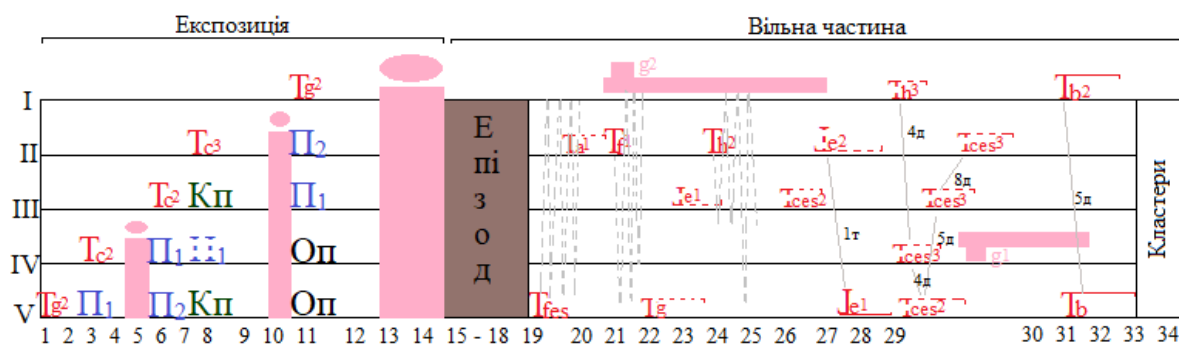


Схема 35. О. Яковчук Фуга «in C» № 1.

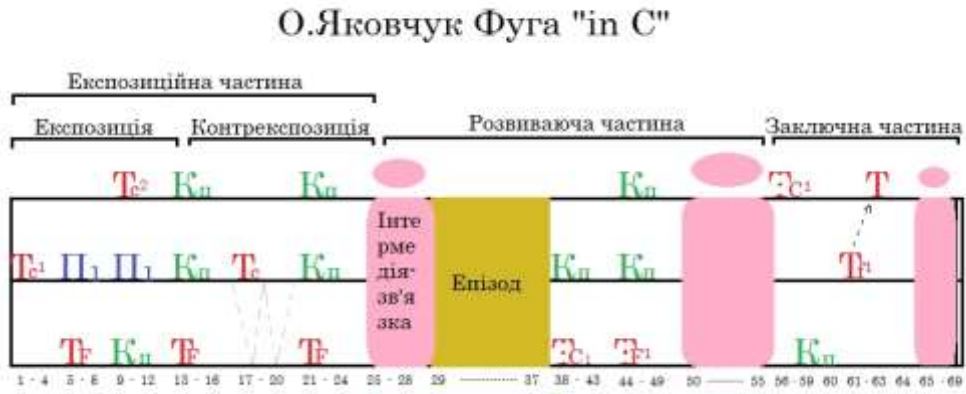


Схема 36. О. Яковчук Фуга «in D» № 2

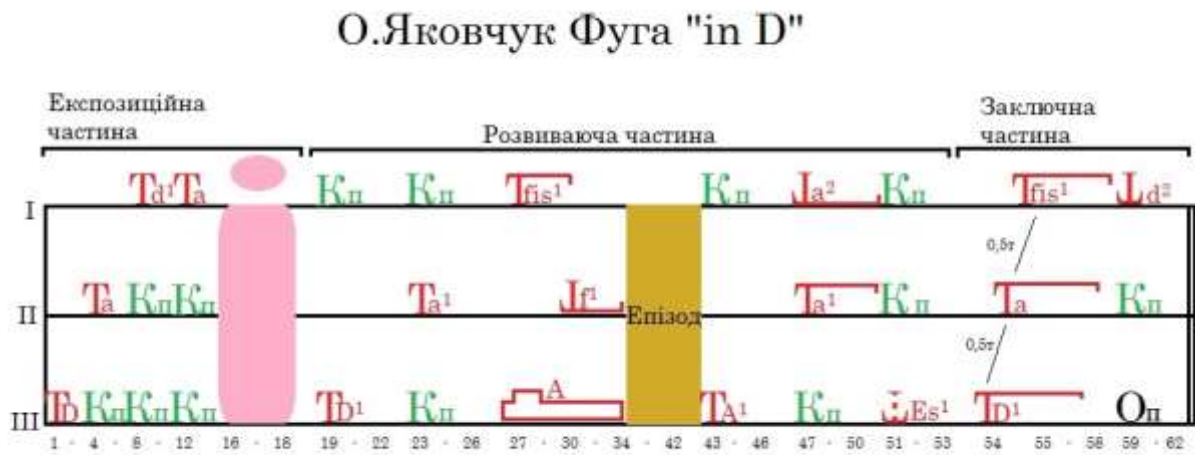


Схема 37. О. Яковчук Фуга «in E» № 3



Схема 41. О. Яковчук Фуга «in H» № 7.

О.Яковчук Фуга "in H"

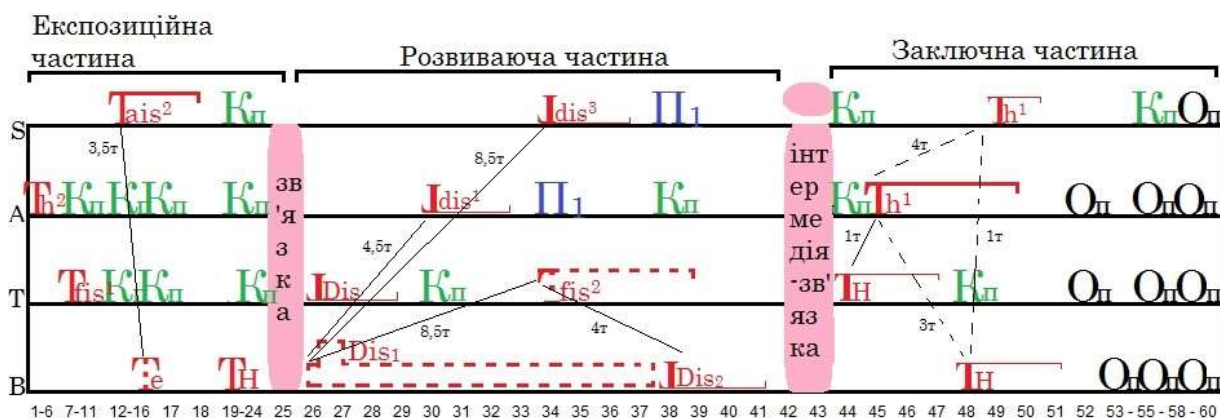


Схема 42. О. Яковчук Фуга «in Cis» № 8.

О.Яковчук Фуга "in Cis"

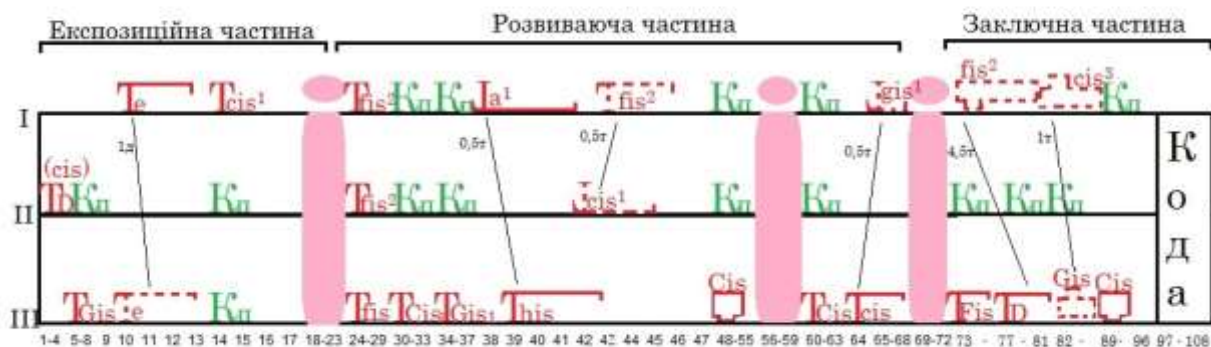


Схема 43. О. Яковчук Прелюдія «in Es» № 9.

О.Яковчук Прелюдія "in Es"

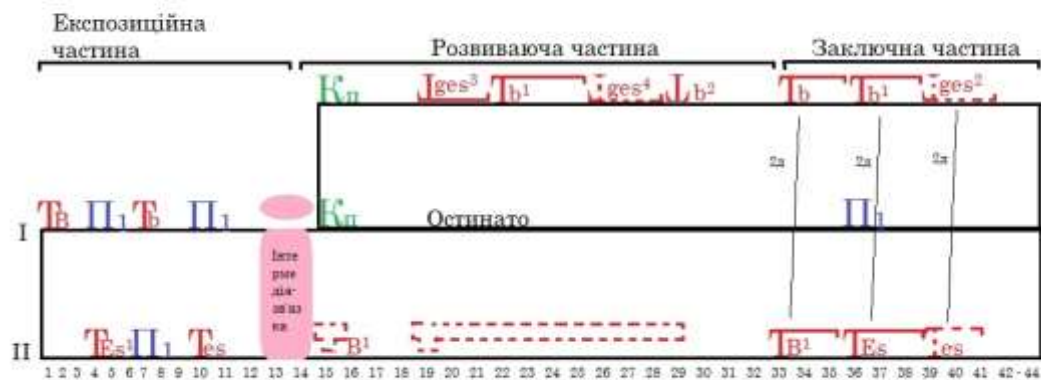


Схема 44. О. Яковчук Фуга «in Es» № 9

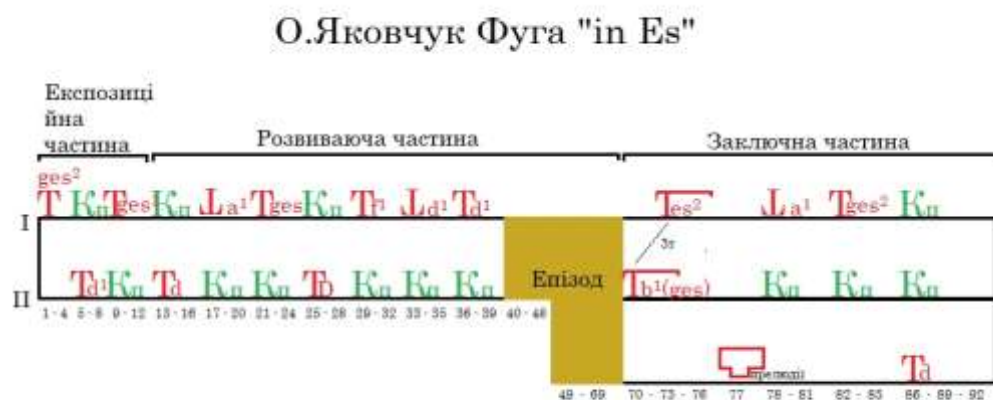


Схема 45. О. Яковчук Фуга «in Fis» № 10.



Схема 46. О. Яковчук Фуга «in Gis» № 11.

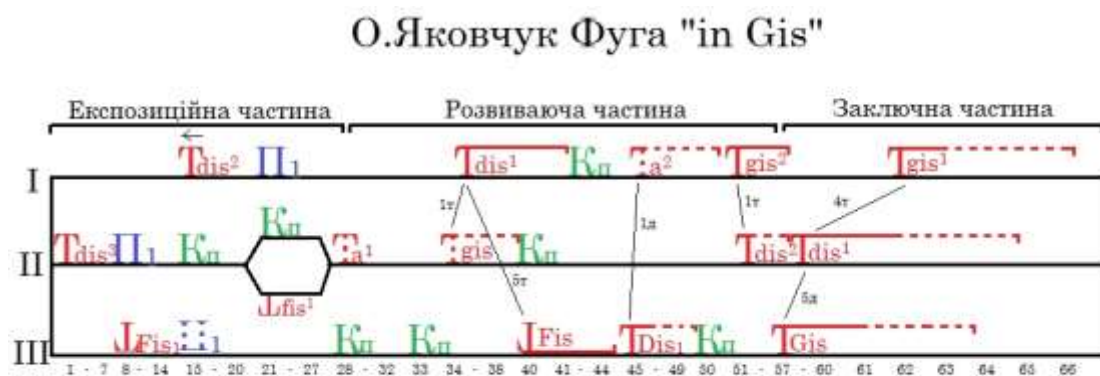


Схема 47. О. Яковчук Фуга «in B» № 12.

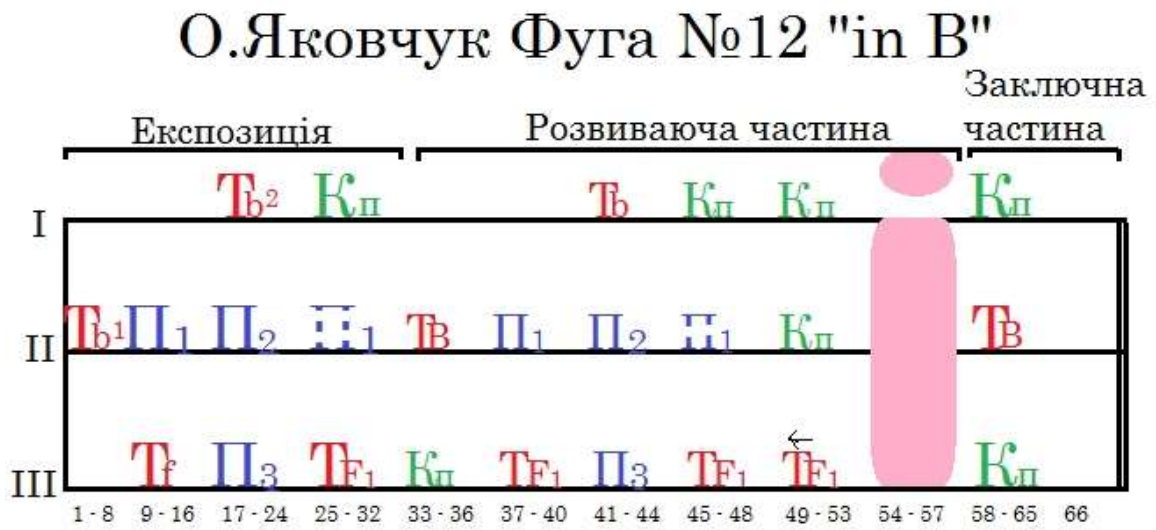


Схема 48. М. Скорик Фуга № 1 C-dur.

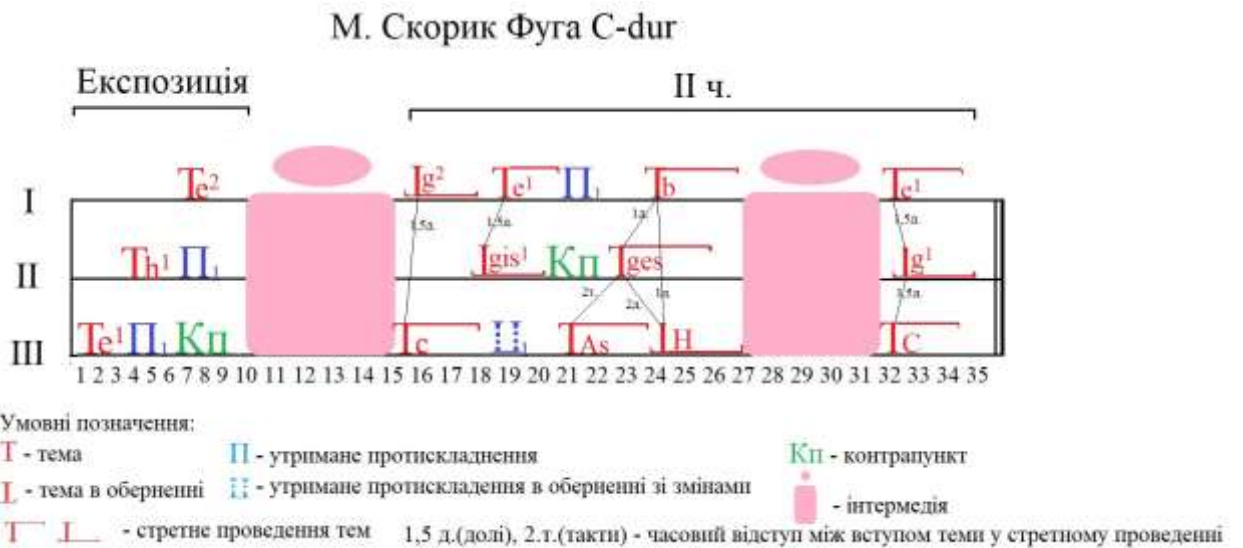


Схема 54. Умовні позначення.

Умовні позначення

	-тема
	-тема в оберненні
	-тема в зменшенні
	-тема в збільшенні
	-стретне проведення тем
	-тема, яка містить ритмічні чи мелодичні зміни
	-тема в ракохідному русі
	-тема, розподілена між двома голосами
	-перехід теми з одного голосу в інший
	-часовий відступ вступу і олосів
	-тема розімкнена у часі
	-тема розпочинається в одному голосі і переходить в інший
	-багатократне зменшення теми
	-контрапункт
	-утримане протискладнення
	-утримане протискладнення в оберненні
	-утримане протискладнення, яке містить ритмічні чи мелодичні зміни
	-утримане протискладнення у зменшенні
	-утримане протискладнення, яке розпочалося в прямому русі, а продовжило розгортання в оберненні
	-утримане протискладнення переходить з голосу в голос
	-протискладнення в збільшенні
	-інтермедія
	-інтермедія, форма фігур означає, в яких голосах відбувається інтермедійна робота
	-епізод
	-органний пункт
	-одноразове введення додаткового голосу

ДОДАТОК В

Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Циганюк Л. І. Особливості виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «12 прелюдій і фуг» О. Яковчука. *Українська музика: науковий часопис*. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. 2019. Число 3-4 (33-34). С. 68-77

2. Циганюк Л. І. Специфіка поліфонічного циклу О. Яковчука в зіставленні категорій «Традиційне-іноваційне». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: науковий збірник*. Рівне: РДГУ. 2020. Вип. 34. С. 116-124

3. Циганюк Л. І. До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуґи» В. Бібіка. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 33. Том 2. С. 89-97 [DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/33.215786>]

4. Циганюк Л. І. Засади художнього світогляду В. Бібіка в проєкції на жанрово-стильові пріоритети композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького держ.пед. унів. ім. І. Франка*. Дрогобич: видавничий дім «Гельветика». 2023. Вип. 66. Т. 3. С.73-79

5. Циганюк Л. І. Традиції та інновації в індивідуальному стилі Олександра Яковчука. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк. 2023. Вип. 4. С. 92-99 doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-12>

Публікації у закордонних фахових виданнях:

Tsyhaniuk L. I. Interpretation of the principles of stylistic play in the polyphonic cycle of M. Skoryk. *Edukacja Muzyczna* / pod red. M. Popowskiej. Czestochowa: Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Czestochowie. 2020. nr. XV. S. 179-190 [http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.09]