

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ПРЕЛЮДІЇ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ:
ДОСВІД СИСТЕМНОГО АНАЛІЗУ**

**Магістерська робота
СИЗОНЕНКО ОЛЕКСАНДРИ ОЛЕКСАНДРІВНИ**

**Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор,
академік академії наук вищої школи України
Шаповалова Людмила Володимирівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Сизоненко Олександра Олександрівна

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ПРЕЛЮДІЇ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС	
1.1. Історіографія питання.....	9
1.2. Становлення жанру прелюдії в музичній культурі України.....	13
Борис Лятошинський (1895–1968).....	15
Левко Ревуцький (1889–1977).....	15
Анатолій Кос-Анатольський (1909–1983).....	16
Мирослав Скорик (1938–2020).....	16
Висновки до Розділу 1.....	17
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ С.БОРТКЕВИЧА ТА В. БАРВІНСЬКОГО:ЖАНРОВА СТИЛІСТИКА ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ	
2.1. Сергій Борткевич. Прелюдії для фортепіано ор.13, ор.33.....	19
2.2. Василь Барвінський (1888–1963).....	56
Висновки до Розділу 2.....	64
ВИСНОВКИ.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	70

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. В наш час дослідження української композиторської спадщини набуває особливої значущості. Зосереджуючись на жанрі фортепіанної прелюдії, піаніст має можливість глибше осягнути українські національні музичні традиції, а також сприяти збереженню і популяризації культурного надбання України. Розширення фортепіанного репертуару передбачає залучення творів з різних регіонів, що дозволяє виявити спільні риси, які об'єднують українське музичне мистецтво.

Вибір жанру прелюдії обумовлений його затребуваністю в концертно-педагогічному репертуарі на всіх рівнях мистецької освіти (дитяча музична школа – коледж – заклад вищої освіти), оскільки він об'єднує лаконічність форми з глибоким емоційним та виразним наповненням. У ХХ столітті прелюдія для фортепіано стала своєрідною платформою для експериментів, де українські композитори одночасно відображали світові тенденції, під впливом таких авторів, як Клод Дебюссі та Фредерік Шопен, і створювали національну інтерпретацію цього жанру.

Дослідження української фортепіанної прелюдії першої половини ХХ століття дозволяє виявити характерні стилістичні риси, простежити еволюцію художніх засобів, які віддзеркалюють не лише національну ідентичність, а й новаторські тенденції того часу. Хронологічно матеріал дослідження охоплює творчість першої половини ХХ століття.

Системний підхід дозволяє всебічно охопити різноманітні аспекти великого корпусу прелюдій, які слід вивчати як цілісну жанрову модель. Ця Вона містить в собі інтонаційні, структурні, стильові та естетичні характеристики, що дозволяють класифікувати твори на основі таких параметрів музичного мислення, як: *інтонаційність* та *артикуляція*, *фактурно-тембровий комплекс*, *метро-ритм* і *темп*, *ладо-гармонія* і *тональний план*. Особливої уваги заслуговує аналіз взаємозв'язку форми та

змісту твору, що розкриває, як через означений жанр українські композитори передавали національні та індивідуальні, світоглядні ідеали та особливості музичної мови (стилістики).

Досліджуваний період є знаковим для розвитку української композиторської школи, оскільки він характеризується значним культурним впливом на тлі історичних змін, таких як війни, репресії та політичний тиск. Майже всі композитори, твори яких слугують матеріалом дослідження, зазнали політичних утискань і жили в умовах війни. Втім вони створювали унікальні твори, що відображали широкий спектр емоцій – від трагізму та елегійності до оптимістичної віри у майбутнє. І це в значній мірі забезпечує жанрова модель прелюдії.

Прагнення зрозуміти, як події ХХ століття відбивалися у музичних образах, дає можливість простежити засоби передачі національних і особистісних переживань композиторів. Аналіз прелюдій також дозволяє провести певну паралель із ХХІ століттям, коли сучасні митці продовжують працювати у складних умовах війни.

Обрана тема дослідження не тільки сприяє систематизації та осмисленню жанрової специфіки прелюдії у творчості українських композиторів, а й поглиблює знання про розвиток музичної культури. Це дослідження розширить уявлення про вплив української музичної спадщини на формування національної ідентичності та її місце у світовій культурі, що особливо важливо в контексті сьогодення, коли питання національної самобутності стає надзвичайно актуальним.

Окрім цього, питомим чинником актуалізації теми є прагматичний сенс прагнення – популяризувати творчість українських композиторів серед піаністів, зокрема через пошук спільних рис у прелюдіях, що робить їх доступними для широкого загалу (виконавців, слухачів, викладачів). Завдяки універсальності, емоційному впливу на слухача та лаконічності форми, жанр прелюдії сприяє спілкуванню людей, яке не знає національних і вікових меж.

Це камерна творчість, яку люблять саме за її увагу до внутрішнього світу людини, душевних і духовних переживань.

В наш час, навіть попри виклики війни, зростають можливості для популяризації творчості українських композиторів через фестивалі і конкурси, такі як «Боркевич-FEST» у Харкові (2024, 2025) чи конкурс імені Василя Барвінського в Дрогобичі (проводиться з 2017 р.). Для нових генерацій піаністів-викладачів надважливо посилювати інтерес до українського фортепіанного репертуару.

Об'єкт дослідження – фортепіанна культура України кінця XIX – першої половини XX століть; **предмет** – специфіка трактування фортепіанних прелюдій Василя Барвінського і Сергія Борткевича.

Мета дослідження – виявити жанрово-стилістичні риси у фортепіанних прелюдях українських композиторів кінця XIX – початку XX століть для розуміння національно-стильової та виконавської поетики.

Сформульована мета передбачає вирішення наступних **завдань**:

- узагальнити наукові джерела, присвячені історії функціонування жанру фортепіанної прелюдії в західноєвропейському мистецтві;
- визначити базові параметри жанру прелюдії та специфіку його трактування у творчості С. Борткевича та В. Барвінського;
- виокремити у фортепіанних творах, обраних для аналізу композиторського стилю), виконавські параметри для розуміння завдань їх реалізації;
- виявити стильові домінанти фортепіанних прелюдій С. Борткевича та В. Барвінського;
- зробити компаративний аналіз виконавських версії обраних прелюдій.

Матеріалом дослідження є нотні збірки: Василь Барвінський. Прелюдії для фортепіано ор.5, Сергій Борткевич. Прелюдії для фортепіано ор.13, 33, 40.

Для інтерпретаційного аналізу задіяні аудіо- та відеозаписи виконань.

Прелюдії для фортепіано Сергія Борткевича з фестивалю «Борткевич-фест» (2024, 2025, м. Харків), зокрема у виконанні піаністів: Олександри Горової, Вікторії Павлюк, Олени Бразалій, Вікторії Олешкевич, Романа Моїсеєнка, Матвія Чубенка, Поліни Фролової, Кирила Тарановського, Анни Науменко, Домініки Ковальської, Наталії Белік, Ангеліни Субботіної; а також Juomi Somero, Klaas Trapman, Thomas Yu-Tung Pan – усі вони розміщені на платформі YouTube; *Прелюдії для фортепіано Василя Барвінського* у виконанні Ігоря Рябова, Ганни Козяк, Роксолани Кіт, Амелії Плошко та Олександри Сизоненко.

Методи дослідження. У магістерській роботі були задіяні такі методи:

- *історичний* – дозволяє виявити особливості розвитку фортепіанного мистецтва XIX-XX століть;
- *історико-біографічний* – висвітлює життєвий і творчий шлях митця;
- *системний* – скеровує розуміння жанрової моделі прелюдії як художньої цілісності, що об'єднує усталені (типові) параметри організації твору;
- *жанрово-стильовий* – виявляє індивідуальне втілення типових ознак прелюдії у творчості українських митців XX ст.;
- *інтерпретаційний* – розкриває механізми реалізації виконавської концепції музичного твору;
- *виконавський* – спрямований на осмислення процесу співтворчості митців XX століття та сучасних виконавців і слухачів.

Теоретична база. Концепція магістерської роботи спирається на фундаментальні розділи сучасної музичної науки:

– *фортепіанне мистецтво та інтерпретація* (Ж. Дедусенко, Н. Кашкадамова, О. Кріпак, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська, О. Самойленко, К. Тимофєєва, М. Чернявська, В. Шукайло, С. Martienssen);

– *жанр і стиль в музиці* (С. Шип, О. Козаренко, О. Копелюк, І. Коханик, В. Москаленко, І. Сухленко, Л. Шаповалова, Н. Рябуха);

– *національний стиль в музиці* (О. Безбородько, О. Коменда, О. Козаренко, І. Романюк);

– *творчість Василя Барвінського* (І. Тиктора, О. Смоляк, І. Герети, М. Яцишина, Я. Якуб'яка, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, О. Німилевич, П. Мазепи, Ж. Попович, Н. Туровської);

– *фортепіанна музика Сергія Борткевича* (Є. Левкулич, О. Чередниченко, Т. Якубова).

Новизна отриманих результатів. Запропоновані історіографія та аналітика, присвячені обраним прелюдіям двох досить відмінних за принципами мислення українських композиторів, підтвердили важливу роль національної поетики творів як важеля динаміки розвитку європейського жанрового архетипу музичної культури (в нашому випадку фортепіанної прелюдії) в інших соціокультурних та національно-стильових умовах.

На основі історіографії фортепіанної прелюдії в західноєвропейському мистецтві створено модель (структурно-семантичний інваріант), необхідну для вивчення національної специфіки жанру в творчості В. Барвінського і С. Борткевича.

В українській фортепіанній музиці ХХ століття прелюдія уособила тенденцію тяжіння до мініатюризму як однієї з фундаментальних засад національного світосприйняття.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали та висновки роботи можуть бути використаними для читання навчальних дисциплін

«Історія фортепіанного мистецтва», «Аналіз та інтерпретація музики», «Методика викладання фортепіано», а також в класі спеціального або спеціалізованого фортепіано музичних коледжів та закладів вищої освіти України мистецького спрямування.

Апробація матеріалів дослідження. Основні положення магістерської роботи були викладені у доповідях на таких форумах: VI міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 14-15.11.2025 р.), «Магістерські читання – 2025» (Харків, 29.11.2025 р.). Доповідь на тему «Прелюдія як жанрова модель уособлення мініатюризму в українській фортепіанній музиці».

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох основних Розділів (підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел, що налічує 30 найменувань.

Загальний обсяг роботи – 72 сторінки; з них 69 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР ПРЕЛЮДІЇ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

1.1. Історіографія питання

Жанр прелюдії є одним з найдавніших в історії музичної культури. Жанрове ім'я походить від латинського «*pre*» – «перед» та «*ludus*» – «гра»; отже, прелюдія – це те, що грають перед чимось, що є значно більшим.

Про генезу жанру та його кристалізацію в XVI та XVII століттях можна дізнатись з досліджень В. В. Гімчинського (2019) і П. В. Мангільова (2021). Цей матеріал наразі становить загальноновживану в навчально-науковому процесі інформацію.

Так, прелюдія для лютні мала функцію короткого вступу, що передувала великим п'єсам. Виконавці імпровізували, щоб впевнитись в якості акустики приміщення, налаштуваннях інструменту і підготувати слухачів до сприйняття основних творів.

У XVII столітті у Франції почали з'являтися прелюдії для клавішних інструментів, де вони виконували функцію вступу до сюїти; тривалість залишалася на розсуд виконавця.

Становлення жанру прелюдії у французькій музичній традиції започатковано композитором Луї Купереном, чиї твори характеризувалися як неметризовані або безтактові, що передбачало відсутність фіксованого ритму та тактового поділу, а сама композиційна техніка могла бути як одночастинною з цілком ненотованим ритмом, так і багаточастинною, де розділи з фіксованим ритмом чергувалися з нефіксованими.

Цей специфічний жанр інструментальної музики, що функціонував також як композиційна техніка, набув значного розвитку у Франції завдяки плеяді видатних ранніх клавесиністів. Серед ключових постатей цього періоду слід виокремити Жана Анрі Д'Англьбера, Елізабет Жаке де ля Герр,

Франсуа Куперена та Жана-Філіпа Рамо, чий дебютний опублікований твір був представлений саме прелюдією. При цьому слід зазначити, що період найвищого розквіту та подальшого занепаду традиції неметризованих прелюдій припадає орієнтовно на 1710-ті роки.

Прелюдії цієї епохи існували у двох різновидах: одночастинні з повністю ненотованим ритмом та багаточастинні.

У багаточастинних прелюдях розділи, котрі були фіксовані ритмом, поєднувались з розділами без фіксованого ритму. Саме в цей період ми можемо вже казати про виконавські інтерпретації, які відрізняються від сьогодення, адже в наші часи є чітко написаний текст, до якого ми можемо додати свої почуття і думки, тоді як в XVI столітті виконавці брали на себе креативну функцію творця-композитора.

У Німеччині в XVII столітті прелюдія також отримала свій розвиток: з'явилися багаточастинні прелюдії Йоганна Якоба Фробергера або Джироламо Фрескобальді, котрі були схожі на токати для клавіру.

У прелюдях північнонімецьких композиторів Дітріха Букстегуде та Миколи Брунса гармонійно поєднувалися імпровізаційна свобода та строгий контрапункт, зазвичай, у вигляді мініатюрних фуг. За межами Німеччини подібний підхід до написання прелюдій застосовував Авраам ван дер Керкховен – один із найвідоміших голландських композиторів того періоду. Натомість у південній та центральній Німеччині композитори не дотримувалися такої норми: їхні твори залишалися переважно імпровізаційними, з мінімальним використанням контрапункту, або навіть без нього.

Більшість композиторів функціонували як активні концертуючі виконавці, що зумовило практику створення ними декількох варіативних прелюдій у межах однієї тональності, надаючи таким чином інструменталістам можливість вибору найбільш відповідного варіанту для конкретного публічного виступу, при цьому зазначені прелюдії здебільшого

не виходили за рамки коротких етюдів, спрямованих на вдосконалення пальцевої техніки у заданій тональності. Приклади таких технічно орієнтованих прелюдій представлені у творчості Й. Н. Гуммеля, Д. Крамера, Ф. Калькбреннера та І. Мошелеса.

Розквіт жанру прелюдії пов'язаний з ім'ям геніального композитора – Йоганна Себастьяна Баха, який один з перших створив малий поліфонічний цикл. У двочастинному циклі зіставляються відносно вільна прелюдія в гомофонно-гармонічному викладі та строго впорядкована фуга. Слід зазначити, що створення аналогічних циклів також було притаманне Йоганну Пахельбелю, однак сьогодні цикли прелюдій та фуг Й. С. Баха демонструють значно вищу популярність і дослідницьку значущість.

Слід зазначити, що прелюдії і фуги Й. С. Баха мали ще важливе значення для розвитку поліфонії як техніки композиції. Він першим довів переваги темперованого строю, коли стало можливим грати у всіх 24 тональностях (включаючи мажорні і мінорні).

В добу класицизму жанр прелюдії втрачає свою популярність, адже на перший план виходить оркестр, оркестрове музикування, в той час як прелюдія залишається жанром для одного виконавця. Слід акцентувати увагу на тому, що Людвіг ван Бетховен добре знав ДТК Й. С. Баха, і дав йому метафоричну назву «музична Біблія».

Аналіз і виконання ДТК були невід'ємною частиною освітнього процесу для всіх композиторів наступних епох, що, безумовно, справило значний вплив на подальший розвиток музичної думки. «Добре темперований клавір» справив вирішальний вплив практично на всіх значних композиторів наступних генерацій. Наслідком цього стало створення багатьма митцями власних циклів, що включали 12 або 24 прелюдії, які, відповідно до моделі Й.С. Баха, були організовані за принципом кварто-квінтового кола тональностей.

У добу романтизму відбувається своєрідне відродження жанру прелюдії. Слід зазначити, що її форма зазнає змін, та образність в цих творах вже присутня. Прелюдія – самостійний жанр, її попередні функції лишаються в минулому.

Першим, хто перетворив прелюдію в самодостатній твір, став Фредерік Шопен. Він написав цикл з 24 прелюдій (ор. 28), в якому мініатюра отримала статус самодостатньої форми художнього висловлювання композитора-романтика. Його 27 прелюдій, 24 з яких написані в усіх мажорних і мінорних тональностях, розташовані за принципом квінтового кола – саме це і об'єднує їх в один цикл.

Прелюдії Ф. Шопена створені про людину і для людини. Мініатюризм форми, в яку вкладено світ емоції, переживань і думок, підіймає прелюдію на новий ступінь розвитку не лише цього музичного жанру, а психології романтизму в цілому.

Після Ф. Шопена цикл з 24 прелюдій є маркером романтичної картини світу. Хоча не кожен романтик був здатен повторити досвід Шопена. І тільки з появою нового стильового світовідчуття, з'являється 24 прелюдії Клода Дебюссі, як документ музичного імпресіонізму. К. Дебюссі пішов своїм шляхом, в порівнянні з Ф. Шопеном і цикл з 24 прелюдій митець створював вже в зрілий період творчого шляху. Так, перший зошит був опублікований у 1910 році, другий – в 1913 році. У кожній з 24 прелюдій К. Дебюссі, прелюдія стає музичним живописом з індивідуальною програмністю. Саме він вперше дає програмні назви прелюдіям, розміщуючи їх в кінці твори, тим самим даючи можливість виконавцю подумати над образами. В його творчості прелюдія набуває асоціативної суб'єктивності, пейзажності, *позажанрових* впливів.

1.2. Становлення жанру прелюдії в музичній культурі України

Період ХХ століття для України в історії був надзвичайно важким: війни, репресії, голодомори, окупації різними державами. Ці історичні умови знайшли відбиток не лише в загальному в музиці, а й стали підґрунтям для поширення творів малих форм, серед яких була і прелюдія. У дисертації А. Калашнікової знаходимо певні позиції, які не втратили актуальності, на які можна спиратись і в нашому дослідженні. «Перші зразки на українському ґрунті були звичайними фольклорними обробками, переважно пісенно-танцювального характеру, в яких широко використовувались фольклорні цитати різного формату: повністю, фрагментарно, окремо мелодії, особливості фольклорної ритміки, гармонічні звороти тощо» (Калашнікова, 2020: 32).

Прелюдія в українській музиці ХХ століття, хоча й наслідувала традиції європейського канону, однак мала свою специфіку, зумовлену історичними умовами розвитку музичного мистецтва в Україні. Перш за все, це поєднання національних мотивів і сучасних музичних технік, що дозволяло композиторам створювати унікальний музичний світ.

«Художній і професійний рівень таких творів, у яких віддзеркалювались специфічні ознаки української ментальності, досягає до початку ХХ століття еталонних зразків, що уможливорює репрезентацію національної музики у світовому культурному просторі» (Калашнікова, 2020: 32). «За таких умов на початковому етапі розвитку української фортепіанної мініатюри склалися два основних її типи: а) фольклорний, що виник на ґрунті побутового музикування та обробки народних пісень і танців; б) п'єси, що засновувалась на певних традиціях жанру мініатюри, напрацьованих у європейській музиці (вальс, мазурка, ноктюрн)» (Калашнікова, 2020: 59).

Тривалий етап становлення та накопичення творчого досвіду привів до формування й подальшого розвитку жанру прелюдії в українському музичному мистецтві ХХ століття. За своєю природою цей жанр спирається

на засади народно-інструментальної традиції та водночас інтегрує європейські художні моделі. Характерною рисою прелюдій українських композиторів є домінування романтичного типу світосприйняття, зумовленого специфікою національного менталітету. У своїй дисертації А. Калашнікова вказує, що «На початку ХХ століття естетичні засади новітньої європейської стилістики позначились на необхідності засвоєння академічних основ композиторського мислення, що відбилось на розширенні жанрової різноманітності та своєрідності неокласичних проявів у творчості вітчизняних митців»(Калашнікова, 2020: 40).

Трансформація жанру прелюдії в українському музичному просторі зумовлена прагненням композиторів до формування самобутньої музичної мови, посиленням інтересу до малих жанрових форм та активним розвитком фортепіанної культури в Україні. Як жанрова структура, прелюдія стала зручним підґрунтям для гармонічних, ритмічних і фактурних новацій, а також ефективним засобом індивідуального художнього висловлення. У творчому доробку багатьох українських композиторів ХХ століття прелюдія функціонує як філософська мініатюра, емоційний ескіз або форма музичної рефлексії.

Дослідниця окремо наполягає на генерації митців, які перебували у забутті загальної самосвідомості національної української культури. «Окрім усім відомим композиторам, є ще й ті, хто постраждали від репресій на початку ХХ ст. і тільки зараз ми починаємо дізнаватись про їх знищені твори. До цих митців відносяться В. Барвінський, С. Борткевич, В. Задерацький (старший), Б. Кудрик, М. Рославець, Ф. Якименко та Б. Яновський, які залишили значну й різноманітну за стильовим розгалуженням спадщину в жанрі фортепіанної мініатюри в першій третині ХХ століття» (Калашнікова, 2020: 84).

Узагальнюючу оцінку знаходимо в дослідження Л. Кияновської: «Основоположниками жанру прелюдії в українській музичній культурі були

Л. Ревуцький та Я. Степовий. Саме в ХХ столітті почалось становлення національної української композиторської школи. Почала збагачуватись концептуальна місткість прелюдії у національній творчості. Типовими рисами творчості Я. Степового (наслідувача М. Лисенка) стали мелодична виразність, тонке оздоблення та кристалізація найдрібніших деталей твору, чиста та прозора фактура, а також мініатюрність побудов» (Кияновська, 2008: 86).

У цьому підрозділі ми оглянемо творчість українських композиторів та наявність жанру прелюдії в ній.

Борис Лятошинський (1895–1968)

Борис Лятошинський є одним із фундаторів сучасної української композиторської школи, і його внесок у жанр прелюдії має виняткове значення. Серед його найвідоміших творів у цьому жанрі – цикл «Три прелюдії» (1925) та прелюдії в складі фортепіанних циклів. Передумовами появи прелюдій у творчості Лятошинського стали його глибокі знання європейської традиції, зокрема впливи Дебюссі та українського фольклору. Для композитора характерна філософська заглибленість у мініатюру, прелюдії набувають у нього символічного й іноді експресіоністичного забарвлення. У них відчувається потяг до гармонічних експериментів, зміщення тональних центрів, складних фактур і поліфонічних нашарувань. Лятошинський використовує прелюдії як інструмент глибокого психологічного аналізу. Вони не мають виключно вступного характеру, а розглядаються як завершені художні одиниці. Дослідниця Ржевська Н.В. стверджує, що «прелюдії Б. Лятошинського стали зразком поєднання національної музичної ідеї з модерністською естетикою» (Ржевська, 2012: 95).

Левко Ревуцький (1889–1977)

Левко Ревуцький постає одним із провідних представників українського неоромантизму, чия творчість відіграла вагомую роль у формуванні національного стилю фортепіанної музики. Значне місце в його

доробку займають прелюдії, зокрема цикл «Сім прелюдій» (1912-1919). Формування цього жанру у творчості композитора було зумовлене його системною академічною підготовкою в Київській консерваторії, глибоким знанням європейської романтичної традиції та посиленням інтересом до українського фольклору.

Прелюдії Ревуцького демонструють органічне поєднання народно-інтонаційних джерел із самобутньою композиторською мовою. Про це писав що корифей українського музикознавства ХХ століття М. Гордійчук «Мелодизм, емоційна глибина, ясність форми та продумана гармонічна структура – основні риси цих творів. Прелюдії Ревуцького мають камерний, зосереджений характер і сприймаються як глибоко особисті висловлювання. Вони водночас розкривають внутрішній світ композитора й втілюють національну музичну ідентичність. Його прелюдії стали важливим етапом у становленні фортепіанної мініатюри в українській музиці» (Гордійчук, 1989: 293-294).

Анатолій Кос-Анатольський (1909–1983)

Анатолій Кос-Анатольський, широко відомий передусім як автор вокальної та музично-театральної творчості, водночас приділив значну увагу й жанрові прелюдії. Помітне місце в його фортепіанній спадщині займають мініатюри, зокрема цикл «б прелюдів» (1955), що відзначається виразним національним забарвленням. Звернення композитора до цього жанру було зумовлене ґрунтовним знанням західноукраїнського фольклору та формувальним впливом львівської композиторської школи.

Мирослав Скорик (1938–2020)

Мирослав Скорик – композитор, у творчому доробку якого органічно поєднуються модерністські тенденції та національна традиція. Жанр прелюдії займає помітне місце в його фортепіанній спадщині, зокрема представлений циклом «б прелюдій і фут» (1987-1988) та окремими педагогічними п'єсами. Звернення митця до цього жанру зумовлене його

інтересом до камерної форми, дидактичними потребами та індивідуальним композиторським стилем, орієнтованим на лаконізм. Прелюдії Скорика характеризуються синтезом джазової стилістики, карпатського мелосу та сучасних ритмічних структур. Його музична мова відзначається інтонаційною варіативністю, тембровою виразністю та динамічністю художніх рішень. «Композитор трактує прелюдію не лише як емоційний ескіз, а як простір для гри з жанрами й стилями. Особливо цінним є те, що навіть у найменших формах Скорик зберігає багатство музичного змісту. Прелюдії його авторства вирізняються витонченим гумором, тонкою іронією й водночас глибиною» (Пирогова, 2007: 79).

Висновки до Розділу 1

Згідно поставлених завдань, у цьому розділі було проведено аналіз історико-естетичних передумов становлення та еволюції фортепіанної прелюдії протягом першої половини ХХ століття. Особлива увага приділяється ідентифікації та систематизації стильових параметрів творчості українських композиторів, які працювали у зазначеному жанрі в межах означеного періоду.

В українській музиці ХХ століття митці часто зверталися до жанру прелюдії, розглядаючи його як одну з форм художнього самовираження, здатну поєднувати традиційні засади з новаторським мисленням. Цей жанр став важливим етапом у розвитку української музичної культури, і в ньому яскраво виражені індивідуальні риси багатьох українських композиторів.

Жанр прелюдії в музичній творчості українських композиторів ХХ століття здобув значну популярність завдяки своєму художньому потенціалу, котрий виявляється у здатності жанру вільно трансформуватись, відображати глибокі емоційні стани та узагальнені художні ідеї в стислій музичній формі. Динаміку розвитку жанру простежується в розширенні

образного спектра, стилістичному оновленні та активному діалозі з європейськими музичними тенденціями.

Таким чином, прелюдія – жанр, що пройшов довгий історичний шлях розвитку: від допоміжної форми до самостійного художнього явища з багатошаровим смисловим і стильовим навантаженням. Гнучкість, здатність до синтезу форм, стилів і змістів сприяли тому, що цей жанр як смислова модель музичного світу людини, або парадигма зберіг свою актуальність та естетичну цінність у різні епохи, зокрема й у творчості українських композиторів, які надали йому нових сенсів, поглибивши його ідейно-образний потенціал.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ С. БОРТКЕВИЧА ТА В. БАРВІНСЬКОГО: ЖАНРОВА СТИЛІСТИКА ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1 Сергій Борткевич. Прелюдії для фортепіано оп.13, оп.33

Тривалий час творчість Сергія Борткевича була невідома для України і винесена поза її межі, а також замовчувалась під час його життя. Лише в 2002 році віднайдено доробок митця, в котрому налічувалась велика кількість зразків фортепіанних, симфонічних, оперних та камерно-інструментальних творів.

Надамо коротку біографічну довідку за матеріалами досліджень А. Калашнікової. Композитор народився в Харкові в родині поляка Едуарда Борткевича, який був дворянином і мав хороші статки. Початкова музична освіта була забезпечена Софією Казимирівною Борткевич, матір'ю, яка була випускницею Харківського музичного училища. Вона також відзначилася активною громадською діяльністю, організувавши та очоливши Товариство піклування про нужденних учнів цього ж училища. Софія Казимирівна надала базову музичну підготовку своїм чотирьом дітям: Володимиру, Євгенії, Сергію та Вірі.

Наступним етапом навчання стала музична школа під керівництвом Іллі Слатіна. Подальше вдосконалення майстерності в Харківському музичному училищі відбувалося у класі Альберта Бенша, який був учнем Ференца Ліста. Сприятливі зв'язки та професійний рівень викладачів забезпечили йому унікальну можливість регулярно відвідувати концерти видатних постатей того часу, зокрема Антона Рубінштейна та Петра Чайковського.

А. Калашнікова вказує, що спочатку майбутній композитор вступив до Петербурзької, а потім до Лейпцігської консерваторії. Його наставниками

навчався по класу фортепіано були Карл ван Арката Альфред Райзенауер (обидва також учні Ф. Ліста). «Практичні поради його педагогів і традиції концертного піанізму, що панували у виконавському середовищі, мали величезний вплив на С. Борткевича. На цей час припадають і його перші композиторські спроби, де пріоритети він надає фортепіанній музиці. В пошуках власного стилю творчою лабораторією для С. Борткевича стають жанри фортепіанної мініатюри та романтичного етюд» (Калашнікова, 2020: 86).

Як відомо з фактів життя митця, складні життєві обставини спіткали композитора усе життя. Творчість Сергія Борткевича можна розділити на три періоди.

- Перший – 1904-1914: викладач в берлінській консерваторії, а також повернення до Харкова;
- Другий – 1914-1920: після повернення в Харків, композитора ув'язнюють, в результаті чого його перевозять в Крим. Вже в листопаді 1920 року він опиняється в Константинополі;
- Третій – 1922-1952: переїзд до Відня. Скрутне положення, часті хвороби і туга за Батьківщиною, останні роки життя композитора. Сергій Борткевич так і не зміг після еміграції повернутись на Батьківщину. Його творчість замовчувалась і не була відома в Україні аж до початку XXI століття.

Перейдемо до аналізу музичної драматургії прелюдій оп.13 та оп.33. Для жанрового аналізу нами обрані нотні збірки, а для аналізу інтерпретаційних версій – відео-записи з фестивалю «Борткевич-FEST» (Харків, 2024, 2025), а також відео-записи, котрі розміщені на платформі YouTube.

Цикл складається з 6 прелюдій, котрі написані в таких тональностях: №1- Es-dur, №2- c-moll, №3- A-dur, №4-cis-moll, №5- As-dur, №6-C-dur.

Образ **Прелюдії №1, Es-dur** можна охарактеризувати як світлу оповідь, почуття молодого людини. Твір містить авторську ремарку «cantabile ma sempre poco animato». Підкреслимо роль фортепіанної фактури та ритму. Характерний фактурний виклад має три пласти, котрі не співпадають по метроритму, які працюють на заповнення роялю і змальовують схвильованість. Метроритмічної пульсації, котрі не співпадають в різних голосах.

Основна тема є яскравою за тематичним розвитком і заключенням. Композитор достатньо докладно прописує агогічні уточнення, динаміку і позначки щодо виконання твору. Тема має хвилеподібний рух, за рахунок синкопованості акомпаніменту. Динаміка розвивається за принципом хвилі: від **pp** до **ff**. Прелюдія має значний артикуляційний діапазон: legato, non legato, tenuto, акценти та різні прийоми віртуозного викладу, які вказують на високі професійні вимоги до інтерпретатора.

Гармонічна мова хроматизмів, дублювання теми в октаву (як розвиваючий елемент).

Драматургія хвилеподібна

Форма прелюдії: складна двочастинна репризна

Вступ: 6 тактів хроматичного тематизму, який переходить в основну тему.

Тема вступу – це нестійкість і пошук себе. Ядро образу в Es-dur

a+a1: Тема- 4т.+4т.(відбувається зміна гармонії+ завершення теми).

A1+a1: 4т. октавного дублювання теми в H-dur+ 4т. з рухом теми вгору. Сі бекар – еквівалент до бемолю. Шоста низька ступінь.

B: 3т. репетиційного матеріалу, який підготовлює до нового розвитку теми.

b: 4т. октавного дублювання в As-dur.

B1: 3т. репетиційного викладу.

А3: реприза теми в основній тональності. Заключення прелюдії містить 4 такти. Зауважимо, що цю музику не може зіграти шляхетно і пластично, цілком образно людина, котра не має певного досвіду. Гнучкість фраз, інструментальна мелодика, насиченість пластів висвітлює пасторальний, внутрішньо цілісний образ. Сильові якості ставлять певну виконавську проблему – психологічну і образну. З одного боку, прелюдія втілює психологію екстравертної людини, однак з іншого боку – слід показати, як він визріває «зсередини» інтровертивної первісної теми.

Образ **Прелюдії №2- c-moll** цілком можна описати як стриманий, глибоко інтровертивний, медитативно-меланхолійний, що вимагає від виконавця зосередженого "занурення" у внутрішній стан авторського Я.

Фактура спрацьовує як яскравий образний пласт- хвилі моря, які намальовані зосередженим митцем. Безкінечний рух шістнадцятих тривалостей в супроводі змальовує схвилюваність і метушню, яка зазвичай сидить в нас всередині, а тема – витриманими тривалостями малює образ людини, котру бачить суспільство – врівноважену, спокійну і виважену. Композитор зазначив, що все «тріпотіння» має бути виконано в градації динаміки ***pp ed egualmente*** (дуже тихо і рівно), аби створити образ текучого руху, а тема має бути виконана на ***mf espressivo*** (не дуже гучно, виразно), що змальовує образ стійкості і врівноваженості, пульсації і гармонії.

Розвиток динаміки в прелюдії хвилеподібний, але в межах приглушених відтінків: від ***pp*** до ***mf espressivo***. Тематичний матеріал поступово насичується, з'являються легкі кресцендо і димінундо, але основна лінія залишається за авторською ремаркою ***sempre molto egualmente*** (завжди дуже рівно).

До особливостей прелюдії можна віднести поширене використання мінору. Велика кількість хроматизмів та модуляцій підсилюють експресію і почуття хвилювання. Наявність вказівок *cresc.* та *espressivo* вимагає нюансованого гармонічного "фарбування" звуку.

Прелюдія написана в простій двочастинній репризній формі.

Вступ, який займає 2 такти, вводить у внутрішній стан героя, його емоції і хвилювання. На тлі схвилюваності з'являється основна тема в основній тональності (8 тактів) та містить два мотиви. Одразу після цього відбувається ліричний відступ, де герой починає сумніватись: це втілюється в стрибках в темі, повторенні одних і тих самих інтервалів на октаву нижче, при цьому на відносно слабку третю долю, що додає відчуття хитання.

У другий розділ ми приходимо з відчуттям нерозуміння і в тональність домінанти, що додає ще більшої нестійкості. Тема стає «розірваною», переходить з руки в руку і підкреслюється гармоніями в акомпаніменті. Рух шістнадцятими тільки додає образу схвилюваності: в цей момент ми помічаємо, що в інтравертності народжується нова експресія і разом з нею – екстравертність ліричного героя. Хоча цей тематичний елемент протримався недовго (6 тактів), його роль є дійсно помітною в цілісній структурі образу.

В наступному розділі основна тема проходить в тональності B-dur, що є VII ступенем відносно тоніки. Так само як і в першому розділі, з'являється елемент стрибків на октаву вниз з першої долі на третю. Відбувається повернення образу В – розділу, де тема наче «розривається» на шматочки і виклад буде вже не таким рівним і стриманим.

Заключний розділ можна назвати «поверненням до стриманого стану». Скачкоподібний рух з акордовою фактурою приходить до хвилеподібного руху восьмими тривалостями в басовій лінії, а тематичний елемент викладається акордами. І як нагадування про внутрішній стан героя, рух шістнадцятими протягом двох тактів, призводять в однойменну тональність, C-dur, як ознака, що все хвилююче колись закінчиться на мажорному акорді.

До виконавських проблем слід віднести: 1) володіння якісною технікою гри на legato; 2) гру рівними шістнадцятими в швидкому темпі і образність. Головна проблема – розуміння ліричного стану романтичного серця: це образ, котрий не зможе намалювати учень музичної школи, навіть якщо

якісно вивчить текст. Потрібен глибокий, неударний звук та контроль звуку в динаміці *pp*.

На прикладі цієї прелюдії можна провести порівняльний інтерпретаційний аналіз. Було відібрано виконавців, котрих ми порівнюємо є учасниками фестивалю Борткевич-фест, Науменко Анна (2024) та Вікторія Павлюк (2025), а також виконавці, котрі розмістили свої відео на платформі YouTube- Juomi Somero, Klaas Trapman.

У виконанні *Науменко Анни*, учениці 8 класу музичної школи (на момент участі в фестивалі), твір звучить дещо формально, одним звуком. На мою суб'єктивну думку, задум композитора не було втілено: замість легкості у грі шістнадцятих, які мали створювати загальний шум і передавати стан схвилюваності, ми відчуваємо пригніченість і нав'язливість.

Виконання *Вікторії Павлюк*, котра є студенткою 2 курсу коледжу, більш виважене і доросле. Основна складність цієї прелюдії – подвійні шістнадцяті ноти, котрі при неправильній техніці виконання складають образ і враження тяжкості, що знову не відповідає ідейному задуму композитора. Темп взятий занадто повільний, через це звучить твір важко і в'язко. Складається враження, що текст був тільки вивчений і тому не вибудовується образ, не вистачає дихання у довгих фразах.

У виконанні *Juomi Somero*, як на мене, образ ліричного героя втілено ідеально. Відчувається, що виконавець розуміє про що грає, технічно йому вдаються усі динамічні нюанси, шістнадцяти не перевантажені, що додає образності. Темп взятий трохи швидше композиторської позначки, що допускається у виконавській інтерпретації, і в цьому випадку звучить доречно.

Виконання *Klaas Trapman* звучить достатньо впевнено і продумано, як і в попереднього виконавця. Оскільки темп взятий таким як і вказано композитором, то звучить в більш заземленішому образі. Технічно все було виграно, але трактування мене не переконало.

Порівнявши чотирьох виконавців можемо зробити висновок, що прелюдії С.Борткевича складні не лише в технічному аспекті, а ще й образному. Технічна складова твору допомагає втілити певний, і на жаль, вивчення тексту на пам'ять не гарантує якісне виконання, адже образи композитора значно глибші, ніж може досягнути юнацька душа.

У Прелюдії №3 **A-dur** є авторська позначка *Allegretto con grazia* (жваво, з грацією), що наштовхує нас на майбутній витончений образ прелюдії. За характером тема світла, стримана і ніжна.

Ця прелюдія має типову для романтичної мініатюри тричастинну репризну форму (A–B–A') з елементами розвитку та кодою.

Експозиція **A** звучить у тональності ля мажорі: проходить граційна і ніжна мелодія у верхньому голосі, котру підтримує вальсуючий супровід. Завершується на верхній медіанті в 14 такті.

У середній розділ **B** переводить тема, що звучить в тональності *fis-moll*. Зазначимо, що розділ є більш контрастним за попередній, і більш динамічним. Відбувається зміна тональності, ускладнюється фактура, хоча градація динаміки залишається в межах від *p* до *mf*. Фактура збагачується віртуозними пасажами та поліфонічними імітаціями. Емоційне напруження наростає, з'являються характерні для С. Борткевича хроматичні інтонації.

У розділі **A'** відбувається повернення в тональність тоніки, Ля мажор. Скорочена і варіативно змінена реприза. Повернення початкової теми, але зі змінами у фактурі (більш насичені акорди в супроводі) та динаміці. Характер більш камерний та суб'єктивний.

Окремо виділяється розділ **коди**: ефемерне і тихе завершення. Тема розчиняється в повільному арпеджіо і закінчується на тоніці, створюючи відчуття замилювання та спокою. А в супроводі помітна характерна особливість для Борткевича- велика кількість хроматизмів, які нагадують нам про внутрішні схвилювання ліричного героя.

Стиль цієї прелюдії можна охарактеризувати як романтичний, відчутний вплив творчості Ф.Шопена. Мелодика цього твору є співучою, кантиленною і емоційно насиченою, ніби стан людини-інтроверта: хроматизми змальовують внутрішні переживання і емоції, а виклад восьми тривалостями малює маску для суспільства. Також мелодика сповнена витонченої грації та ностальгічної меланхолії, типової для слов'янського романтизму. Використання прикрас (трель) додає орнаментальної вишуканості, хоча використовується нечасто.

Гармонічна мова прелюдії багата і ускладнена хроматизмами. Зустрічаються секундакорди, нонакорди та альтеровані акорди, що посилюють колористичне забарвлення, часті плагальні (субдомінантові) звороти надають музиці відчуття елегантної м'якості.

До ритмічних особливостей можна віднести те, що в прелюдії тридольна метрика (3/4), що асоціюється з ліричним вальсом або баркаролою, підкреслюючи позначення *con grazia*. Ритмічний малюнок у лівій руці переважно пульсуючий, забезпечуючи рухливий та стійкий фон.

Фактура в цій прелюдії типова для жанру вальса. Акомпанемент часто представлений широкими арпеджіо та акордами, які формують густе, оксамитове звучання.

Широкий діапазон динамічних відтінків, від **ppp** до **f**, з переважанням камерної динаміки. Наявність *crescendo* та *diminuendo* свідчить про емоційну гнучкість та проникливу чуттєвість вислову.

Прелюдія №4 має позначку **Appassionato** (пристрасно), що являє собою різкий драматичний контраст до граціозної Прелюдії №3, демонструючи героїчну та схвильовану грань пізньоромантичного стилю Борткевича. Ця мініатюра є концентрованим виразом пафосу та емоційного напруження, притаманного музиці кінця XIX – початку XX століття.

Прелюдія побудована у складній тричастинній формі (А–В–А') з вираженим конфліктом і динамічним розвитком, що наближає її до жанру етюда-картини.

У **першому розділі (А)** превалює трагічний характер. Композиція розпочинається в тональності до-дієз мінор, яка в романтизмі символізує глибоке страждання та доленосність. Вона починається з активної, вибухової динаміки на *f* та позначення *Appassionato*. Фактура тут є насиченою та віртуозною: ліва рука виконує арпеджіато та акордові фігурації, що створюють безупинність та драйв, тоді як права рука веде напружену мелодичну лінію з хроматичними ходами та форшлагами. Хроматизми тут нагадують плачі, внутрішню боротьбу і емоційну напругу. Цей розділ характеризується енергійним наростанням з кульмінацією на *ff*, що підкреслює рішучу пристрасність вислову.

Розділ В є центральним вузлом розвитку та найбільш технічно складним місцем в творі. Борткевич зберігає інтенсивність та драматизм, використовуючи відхилення у споріднені тональності, що дають короточасні просвітлення. Тут домінує віртуозний рух вісімками, часто в імітаційному або перехресному русі, створюючи образ буремного потоку. У кульмінації фактура ущільнюється, з'являється поліритмія, що свідчить про внутрішню бурю ліричного героя. Після цього відбувається поступовий спад напруження, що готує повернення до основної теми.

Розділ А' – потужна і поширена реприза. Тема повертається з ще більшою емоційною насиченістю та вказівкою *a tempo, con somma passione* в динаміці *ff*, підтверджуючи центральну ідею теми. Фактура стає особливо щільною (використання октавних акордів), а кульмінаційні моменти розтягуються.

Завершення розділу вводить елементи Коди, де динаміка знову наростає (*cresc. e riten.*) до останнього емоційного спалаху, і фінальна

загрозлива каденція в однойменній тоніці завершує прелюдію розкладенням акорду з акцентами на кожному звуці.

Мелодія є холоднувато-елегійною, але завжди пристрасною за рахунок хроматизмів. Гармонія надзвичайно багата і хроматична, із застосуванням альтерованих акордів та дисонансів, які посилюють відчуття тривоги.

Розмір 12/8 створює відчуття нестримного потоку або бурхливої стихії, що ідеально відповідає позначенню *Appassionato*.

Жанрового цю прелюдію можна прирівняти до етюдів. Використання широких акордів, арпеджіо та октавних ходів створює ефект масивного звучання. Образно цей твір важко досягнути, в чому і полягає його основна складність.

Проведемо інтерпретаційний порівняльний аналіз цієї прелюдії на прикладі виконання Тарановського Кирила, Juomi Somero та Klaas Trapman.

Розпочинаючи з виконання *Тарановського Кирила*, представленого на фестивалі «Борткевич-фест», слід відзначити старанну технічну роботу, притаманну академічному виконанню, проте загальне звучання має тенденцію до монотонності. Увага, вочевидь, була зосереджена на точному відтворенні нотного тексту, що призвело до деякої формалізації та недостатньої диференціації звукових пластів. Фактура, особливо у швидких пасажах шістнадцятими нотами, які за задумом мали б створювати відчуття «акустичного шуму» або схвильованого фону, тут набуває надмірної щільності та тяжкості, що, як і в прикладі з попереднім аналізом, викликає враження нав'язливості, а не легкої емоційної напруги. Динамічний діапазон залишається досить вузьким, не дозволяючи розкрити кульмінації з необхідною драматичною силою, а ліричний голос, вбудований у фактуру, часто губиться.

Juomi Somero демонструє значно вищий рівень інтерпретаційної зрілості та технічного контролю. Темп обраний більш динамічно, що надає

твору необхідну імпульсивність і дозволяє уникнути в'язкості, що спостерігалася в повільніших трактуваннях.

Фігурації шістнадцятими виконуються з легкістю та прозорістю, вони чітко слугують акомпануючим тлом, тоді як основний мелодичний голос виділяється виразним кантабіле. Динамічний план цього виконавця є детально продуманим: переходи від *piano* до *forte* виконані поступово, що підкреслює довжину фрази і дозволяє побудувати єдину, наскрізну драматургічну лінію. Звучання є більш оркестральним та об'ємним, що відповідає пізньоромантичній традиції.

Інтерпретація *Klaas Trapman* відрізняється своїм заземленим та продуманим підходом. Виконавець обирає помірний, але гнучкий темп, який, хоча й дещо сповільнює загальний рух порівняно з попереднім прикладом, дозволяє максимально деталізувати артикуляцію та гармонічну вертикаль. Технічна майстерність є бездоганною, але головна перевага цього виконання полягає у глибокому розумінні форми: кожна секція твору отримує свій особливий темброво-динамічний колорит.

Агогічні відхилення (незначні прискорення чи уповільнення) використовуються не як самоціль, а як засіб емоційного акцентування ключових гармонійних моментів. Хоча трактування може здатися менш імпульсивним, воно є переконливим завдяки своїй логічній структурі та багатству звукової палітри.

Резюме. Порівняльний аналіз підтверджує, що прелюдії Сергія Борткевича є надзвичайно складними не стільки з погляду технічного виконання (хоча подвійні шістнадцяті та щільна фактура є серйозним випробуванням), скільки з погляду образного втілення. Всі три виконання демонструють різні підходи до вирішення центральної проблеми: як зберегти ліричний романтичний пафос (тему) на тлі віртуозного «шуму» (фігурації). Зрілі виконавці успішно інтегрують технічні труднощі в художній задум, перетворюючи їх на засіб передачі схвильованості та психологічної глибини,

тоді як менш досвідчені інтерпретації, попри технічну точність, ризикують втратити емоційну легкість, роблячи твір важким і в'язким.

Таким чином, технічна майстерність є лише необхідною передумовою, але не гарантією якісного виконання, оскільки образи композитора вимагають глибшого осмислення та інтеграції емоційного досвіду.

Образний стан **прелюдії №5 As-dur** нагадує теплу затишну домівку, в якій сидить дівчина і мріє про світле майбутнє, особливо на початку твору. Одразу домінує інтровертивний образ, який в середньому розділі наділений ознаками екстравертного виходу у зовнішній світ.

Прелюдія має тричастинну репризну форму (А–В–А') з кодою, що є типовим для ліричних романтичних мініатюр.

Розділ А: композитор вказує основний темп і характер твору- *Andantino placido* (спокійно, лагідно), а також робить позначку в тексті- *dolce espressiv.* (ніжно, виразно). Це ліричний, мрійливий, дещо меланхолійний початок.

Фактура в цьому розділі впізнавана як запозичена з багатьох романтичних прелюдій: в *акомпанементі* присутня здебільшого акордова фактура, котра створює «пульсуючий» фон. Слід зазначити, що педалізація в цій прелюдії не завжди позначається з вказівкою на її зняття, що додає складності в інтерпретацію твору. *Мелодія* знаходиться у верхньому голосі, нагадує інтонаційно ноктюрни, на четверту долю часто використовується поліритмія, котра додає більшої схвильованості.

Гармонічна мова багата хроматизмами та альтераціями, що вносить елемент смутку та невизначеності, характерний для пізнього романтизму. Вже на початку відчувається плавне гармонійне просування.

Розділ **В** виконує функцію серединного розвитку, вносячи динамічний та емоційний контраст. Все частіше з'являється октавний виклад теми, поліритмія, котрі створюють гармонічне напруження. Динаміка наростає, досягаючи кульмінації в кінці розділу. При цьому автор додає в цьому

розділі позначки *legatissimo* (зв'язно), *con abbandono* (з поривом, віддано), вказуючи на більшу емоційну свободу та темперамент. Фактура стає більш щільною, мелодійна лінія іноді переходить до лівої руки, а права виконує більш віртуозні фігурації, тривога поступово наростає.

Розділ А1 виконує функцію репризи: відбувається повернення до початкового матеріалу (теми та фактури), але з деякими змінами (варійована реприза). Відновлюється початковий темп (*a tempo*) та спокійний характер. Гармонічні модуляції у репризі часто ведуть до стабілізації у головній тональності. Позначки *dolce* та *dimin.* (*diminuendo*) готують до поступового згасання. Коли тема проходить в останньому розділі, в супроводі замість акордів з'являються ламані октави, що може свідчити про стабілізацію внутрішнього стану ліричного героя, адже внутрішній голос залишився без зайвих призвуків і тривожність мінімізується.

Коротка кода підсумовує матеріал. Динаміка спадає до ***pp***. Відбувається остаточне гармонійне заземлення в головній тональності Ля-бемоль мажор. Фігураційний рух у лівій руці поступово уповільнюється, залишаючи останній акорд як тихе відлуння.

На прикладі цієї прелюдії проведемо інтерпретаційний порівняльний аналіз виконавців: Фролова Поліна, Белік Наталія, Juomi Somero та Klaas Trapman.

У виконанні *Фролової Поліни* відчувається значна концентрація на технічній вивіреності. Виконавець прагне до чіткого відтворення нотного тексту, що є безумовною передумовою, але часто досягається за рахунок художньої свободи. Темп, обраний помірно-швидкий, аби забезпечити контроль над складною фактурою, проте це призводить до звукової однорідності; багатий тембровий потенціал романтичного фортепіано залишається нерозкритим, а динамічний план схиляється до посиленого *mezzo-forte*, без справжніх контрастів, що робить образ занадто прямолінійним та менш переконливим у своєму драматизмі.

Інтерпретація Белік Наталії пропонує більш зріле, архітектурне бачення твору. Виконавиця демонструє відчуття великої форми, вибудовуючи кульмінації не локально, а як частину наскрізного драматургічного розвитку. Тут віртуозні пасажі перестають бути просто технічними труднощами, а перетворюються на емоційно насичений фон, завдяки прозорій фактурі та майстерній педалізації. Звучання є більш багатоплановим, чітко розмежовуючи кантабіле мелосу і акомпанемент; при цьому агогіка використовується з тонким смаком, лише для підкреслення важливих гармонійних зворотів, а не для розриву метричної основи.

Juoni Somero і його виконання відрізняється нестримним, палким темпераментом. Тут темп, ймовірно, взятий максимально швидко, що створює відчуття експресивної бурі та потужної енергії. Виконавець акцентує саме віртуозний, оркестральний аспект прелюдії, з блискучими пасажами та різкими динамічними контрастами. Хоча таке трактування може бути захоплюючим, воно несе ризик перевантаження ліричних епізодів, де відсутня необхідна інтимність та внутрішній спокій, а надто прискорене виконання може затьмарити філософську глибину твору на користь зовнішнього пафосу, проте з технічної точки зору це виконання вражає своєю впевненістю та сміливістю.

Інтерпретація *Klaas Trapman* представляє собою камерний, глибоко інтровертний підхід. Тут відчутна увага до краси тону та гармонійної вертикалі. Темп може бути навіть ближчим до *Lento* у повільних секціях, дозволяючи кожному акорду «дихати» і розкрити свою темброву насиченість. Виконавець, схоже, прагне не до блиску, а до внутрішньої зосередженості ліричного героя. Складні фігурації виконуються з витонченою м'якістю та бездоганним контролем туше, що перетворює їх на мерехтливу, майже імпресіоністичну атмосферу, а не на драматичний пафос. Хоча цей підхід може здатися менш «романтичним» у звичному розумінні,

він є надзвичайно переконливим завдяки своїй структурній вираженості та глибині психологічного портрета.

Порівнявши чотири трактування, ми бачимо, що прелюдії Борткевича дійсно вимагають не лише віртуозної оснащеності, але й художньої зрілості, щоб збалансувати його класичні форми з пізньоромантичним емоційним змістом. Якщо *юнацьке* виконання часто фокусується на задачі виграти ноти, то *зрілі* інтерпретації розподіляються між підходом зовнішнього блиску та драматизму (третє виконання) та внутрішньої філософської глибини та структурної ясності (друге та четверте виконання). Лише їхній синтез дозволяє повною мірою досягнути образний світ композитора.

Прелюдія №6, C-dur має складну тричастинну репризну форму (A-B-A'). Образ твору схвильований, рухливий і щасливий, є яскравим прикладом ствердження позитивності думок у загальному русі і швидкому ритмі життя, адже швидкий темп і велика кількість шістнадцятих тривалостей можуть вибити з шляху.

Розділ А написаний в динаміці *p*. Мелодія прихована у верхньому голосі, в кожному такті деталізовані динамічні уточнення. Наспівно-кантиленна, широка, експресивна, лірично-окрилена мелодія має вокальну природу. Використання педалі буде мінімізованим. Фактура хвилеподібна, арпеджійована, віртуозно-розсипчаста, лірична мелодія звучить на тлі швидких арпеджіо та фігурацій, що створюють відчуття невинного руху.

У розділ В відбувається розшарування фактури на окремі прошарки. Мелодія виписується більш крупними тривалостями і її вже не треба шукати посеред прошарків фактури. Рух стає більш широкими тривалостями, акцентуючи увагу на вертикалі (гармонії), а не на горизонталі (русі). Цей прийом додає образу більшої схвильованості, ніби героя вдалось підкосити, але це ненадовго, адже вже дуже скоро повертається основний тематизм.

Розділ А' повертає до віртуозного руху (*Allegro*), часто з більшою динамічною енергією (*cresc.*, *brillante*) і *ff* у завершальній Коді. Повернення

до початкового матеріалу створює новий рівень романтичної експресії з підвищеною динамічною інтенсивністю та віртуозністю, що створює ефект кульмінаційного прориву.

Основна складність цієї прелюдії полягає в її внутрішньому стрижні, адже виконати цю прелюдію як етюд – суто технічно, не можна. Людина, котра має виконувати цю прелюдію має пам'ятати про емоційний зміст цього твору, котрий реалізується через майстерне володіння фортепіанною фактурою та гармонічними засобами, що забезпечують його колористичну насиченість та монументальність у рамках камерного жанру.

Висновки. Центральною образною віссю циклу є конфлікт/взаємодія між екстравертним поривом (схвильованість, віртуозність, *Appassionato* №4, №6) та інтровертивною рефлексією (медитативність, приглушений смуток, *Andantino placido* №2, №5). Ця амбівалентність підкреслює психологічну глибину музики.

Гармонічна мова Борткевича, насичена хроматизмами, альтераціями та дисонансами, є не просто декоративним елементом, а конструктивним засобом передачі тривоги, внутрішнього хвилювання та ностальгічної меланхолії, що є типовою ознакою слов'янського романтизму.

Композитор активно застосовує багатопластову фактуру, де безперервний рух у супроводі (шістнадцяті, арпеджіо) створює хвилеподібну або буремну драматургію, що символізує "потік свідомості". Контраст між статичною, витриманою мелодією та рухливим акомпанементом (особливо в №2) є ключовим прийомом для змалювання зовнішньої врівноваженості на тлі внутрішньої метушні.

Прелюдії Борткевича виходять за рамки мініатюри, інтегруючи ознаки інших жанрів: етюда-картини (віртуозна складність №4), ноктюрна (ліризм №5) та ліричного вальсу/баркароли (ритміка №3), що свідчить про масштабність його фортепіанного мислення.

Твори висувають високі вимоги до піаніста, акцентуючи увагу на якості звуковидобування (глибокий, неударний звук), гнучкості агогіки та здатності до нюансованого гармонічного "фарбування", що вимагає не лише технічної майстерності, але й зрілого образного досвіду.

Таким чином, **цикл Прелюдій тв. 13** Борткевича є високохудожнім внеском у фортепіанний репертуар пізнього романтизму, де віртуозність нерозривно пов'язана з глибиною психологічного висловлювання, становлячи комплексну виконавську та інтерпретаційну проблему.

Прелюдії для фортепіано, ор.33, були написані Сергієм Борткевичем приблизно у 1920-х роках, коли композитор вже остаточно оселився у Відні після драматичних подій Жовтневого перевороту і Громадянської війни, що змусили його назавжди покинути Російську імперію та Україну.

Тональності, в котрих написані прелюдії: №1- cis-moll, №2-fis-moll, №3- D-dur, №4- h-moll, №5- A-dur, №6- cis-moll, №7- Fis-dur, №8- Des-dur, №9- B-dur, №10- b-moll .

Образ прелюдії №1 схожий на скорботний гімн, тугу за Батьківщиною. Прелюдія створює образ урочистої процесії, що виконується на тлі тихого, але глибокого тремтіння. Композитор вказує не темп на початку твору, а характер *Maestoso*. Незважаючи на велич, динаміка на початку *pp* і позначка *quasi campane* (ніби дзвони) створюють інтровертивний, медитативний характер. Це не зовнішній тріумф, а внутрішня зосередженість на чомусь значному, можливо навіть трагічному. Образ дзвонів додає відчуття доленості та пафосу.

Багатопластова та щільна фактура яскраво демонструє контраст між пластами:

Бас (*quasi campane*): рух великими, глибокими акордами або октавами в повільному темпі, що імітує відлуння дзвонів

Середній пласт: безперервний рух тріолями у лівій руці, що створює тремтячий, схвильований фон, типовий для пізнього романтизму.

Мелодія: урочиста, хоральна, викладена широкими акордами у верхньому голосі.

Динаміка та артикуляція прелюдії хвилеподібна. Починається з *pp* з позначкою *Sempre red.*, що забезпечує глибоке, насичене, оксамитове звучання. Поступове динамічне наростання створює відчуття наростаючої емоційної напруги.

Прелюдія побудована у складній тричастинній формі (A–B–A') з кодою, що є типовим для розгорнутих романтичних мініатюр.

Розділ A: Встановлення основного образу *Maestoso*. Повільний, глибокий, інтровертивний виклад.

Розділ B: Контраст за фактурою та динамікою. Наростання емоційної напруги та технічної складності.

Розділ A': Повернення до основного тематизму, але часто згущене та динамічно посилене або, навпаки, більш споглядальне.

Кода – завершення підтверджує тоніку, з поступовим згасанням динаміки.

Прелюдія № 1, тв. 33 Борткевича є зразком зрілого пізньоромантичного стилю, де технічна віртуозність (складна фактура тріолями) підпорядкована глибокому, трагічно-величньому образу, можливо, натхненному біографічним досвідом еміграції та ностальгії.

Образ **прелюдії №2** кардинально різниться з образами попередньої прелюдії. Цю прелюдію можна визначити як «етюд-картина» або назвати потоком стрімкої енергії. Тематизм носить яскраво виражений етюдний характер, спрямований на створення образу невпинного, вічно рухомого потоку або прискореного ритму переживань. На мою думку, вже на початку твору відбувається демонстрації екстравертованої грані романтичного темпераменту Борткевича.

Фактура прелюдії є монотематичною і функціонує як віртуозний *perpetuum mobile*. Переважає безперервний рух тріолями в обох руках, що охоплює майже весь діапазон фортепіано. Цей рух є основою і мелодики, і акомпанементу одночасно. Фактура реалізується через ламані акорди та фігурації, які вимагають змінного перехрещення рук та рівномірного розподілу динаміки для створення рівного, "текучого" звучання. Динаміка розвивається хвилеподібно, досягаючи кульмінації через поступове наростання.

Прелюдія має просту тричастинну репризну форму (A–B–A') з кодою.

Розділ A: акцент на внутрішній напрузі; у Розділі **B** з'являються елементи поліфонічного розвитку, виділена тема на *tenuto*;

Розділ A': повернення до початкового тематизму та фактури, але з динамічним спадом. Тема з використанням *tenuto* переходить з сильної долі на другу восьму в тріолі. Композитор готує слухача до завершення.

Кода: *molto rit.* та *sempre diminuendo*, що веде до завершального тихого акорду. Це елемент, котрий ми бачимо в ноктюрні Ф. Шопена №15, op.55.

Основні виконавські складнощі цієї прелюдії зумовлені не лише технічними аспектами, такими як: техніка *Perpetuum Mobile* (необхідність рівного, безперервного та еластичного виконання тріолей у *Vivace* темпі. Найменша нерівність у ритмі руйнує образ потоку); необхідність відслідковувати та виокремлювати мелодичні інтонації (які приховані у тріолях) на тлі загального віртуозного руху. Це твір, де техніка є не самоціллю, а засобом для втілення глибокого психологічного переживання, типового для творчості Борткевича в еміграційний період.

Прелюдія № 3, тв. 33 у Ре мажорі є ліричним центром циклу. Тональність Ре мажор у романтизмі часто асоціюється з радістю, ясністю та спокоєм, що створює необхідний контраст до попередніх драматичних мінорів. Прелюдія №3 вирізняється з усього циклу прелюдій своєю лаконічністю, яскравим мажорним настроєм і фактурою.

Образ цієї прелюдії можна охарактеризувати як лагідний, споглядальний, інтимно-ліричний. Відбувається відхід від драматизму, котрий був присутній в прелюдіях №№ 1 та 2. Це "камерна елегія" або "ноктюрн світлого смутку". Ясність мажорної тональності пом'якшується повільним темпом і нюансами (*dolce*, *pp*), відображаючи філософський спокій.

Кантиленний, витончений, викладений у верхньому голосі тематизм, будується на плавних хроматизованих інтонаціях, що надає ліриці теплого та суб'єктивного забарвлення.

Фактура є трипластовою, прозорою та колористичною, типовою для ліричної мініатюри. Витончена наспівна лінія у верхньому голосі, що вимагає глибокого легато та виразного туше. Супровід представлений арпеджованими ламаними акордами у середньому регістрі, що створюють ритмічну пульсацію та гармонійний фон. Ця пульсація створює ефект легкого тремтіння або коливання.

Домінує камерна динаміка від *pp* до *mf*. Плавні переходи (*cresc.*, *dimin.*) та кінцеве згасання (*morrendo*, *ppp*) підкреслюють інтровертивний характер твору.

Твір побудований у простій тричастинній репризній формі (A–B–A') з розгорнутою кодою.

Розділ А: введення у стан ніжної мрійливості та меланхолійної ясності;

Розділ В: перехід у мінорні та споріднені тональності відображає короточасну тінь смутку або прилив гострих почуттів, що порушують початковий спокій.

Розділ А': повернення до первісного спокою, але збагачене досвідом, отриманим у середньому розділі.

Кода: поступове згасання звуку та розчинення мелодії символізує замилювання або прийняття і веде до тиші як остаточного стану.

Основні складності цієї прелюдії – це скласти образ, передати ліричну глибину та стриману інтровертивність твору, уникаючи при цьому емоційної млявості. Виконання має бути вишуканим і пластичним. Складність у реалізації ідеального затухання (*morrendo*), що вимагає абсолютного контролю над динамікою та точності використання педалі для досягнення ефекту розчинення звуку в тиші.

Таким чином, Прелюдія № 3, тв. 33 є цінним зразком зрілого стилю Борткевича, де технічна витонченість гармонічних засобів повністю підпорядкована втіленню глибокої, споглядальної лірики.

Прелюдія № 4 є кульмінаційною драматичною точкою циклу тв. 33. Вона яскраво демонструє віртуозну, патетичну грань пізнього романтизму Борткевича, створюючи різкий контраст до споглядальної № 3.

Основний характер прелюдії нервовий, схвильований, пристрасний (*Molto agitato* – дуже схвильовано, *Sostenuto* – витримано). Твір має конфліктний характер, де героїчна витримка бореться з внутрішньою тривогою. Можна охарактеризувати цей твір як етюд-картину. Тональність асоціюється з глибоким, внутрішнім стражданням та рішучістю.

Фактура є щільною, масивною та віртуозною, підпорядкованою створенню безперервного драйву. Переважає безперервний рух вісімками (як у лівій, так і в правій руці), що створює ефект буревію або невпинного потоку. Фактура часто розділяється на головний мотив (акцентовані акорди/інтервали) і рухливий фон (ламані арпеджіо), що забезпечує об'ємне звучання.

У вступі права рука виконує широкі, витримані акорди (*ff*), що символізує величну, непохитну ідею, тоді як подальший *Molto agitato* переводить образ у площину активної, схвильованої дії.

Мелодичний матеріал часто прихований в акцентованих звуках рухливих фігурацій. Він є фрагментарним та рішучим, підкреслений маркато-

акцентами. Мелодичні лінії наповнені хроматичними інтонаціями, які посилюють відчуття тривоги та емоційного напруження.

Тональність сі мінор підкреслює драматичний, патетичний зміст твору. Активно використовуються альтеровані акорди, зменшені септакорди та гострі дисонанси, які є невід'ємною частиною віртуозних фігурацій. Насичена, часто "агресивна" гармонія візуалізує внутрішню боротьбу, емоційний шторм та конфліктний стан ліричного героя.

Прелюдія має складну тричастинну (або вільну, розгорнуту) форму (А–В–А'), що наближає її до жанру балади чи етюда-картини.

Вступ: героїчний мотив, викладений широкими акордами. Образ долі: коротке, але монументальне ствердження основної, вольової ідеї, яка задає пафос усьому твору.

Частина А – розвиток етюдної, стрімкої фактури у h-moll. Образ стрімкого руху, буревію або нестримної пристрасті, де внутрішня схвильованість виливається у віртуозний потік.

Частина В містить активні модуляції, динамічні хвилі (cresc., f). Перехід у контрастні тональності та динамічне наростання символізує кульмінацію внутрішньої боротьби, де енергія переживання сягає свого апогею.

Частина А' - повернення основної теми та фактури у h-moll. Образ драматичного завершення або остаточного вибуху пристрасті. Фактура є максимально ущільненою, підкреслюючи монументальність вислову.

Кода – завершення на *fff*, де фінальний, рішучий акорд символізує незворотність або трагічний висновок, підсумовуючи всю драматичну енергію твору.

Однією з основних технічних складнощів є виконання *Molto agitato* при збереженні рівності вісімок у гучній динаміці протягом значного часу, що вимагає енергетичної та фізичної витривалості. Чітке виділення маркато-акцентів та віртуозних атак на тлі загального *agitato*, щоб уникнути

"розмивання" фактури. Управління максимальною динамікою (*fff, tutta forza*), зберігаючи при цьому якість звуку та гармонійну прозорість.

Прелюдія № 4 (h-moll) є кульмінаційною точкою циклу, у якій найяскравіше втілюється патетична та віртуозна грань пізньоромантичного стилю Борткевича. Твір сприймається як розгорнутий етюд-картина, де формальна структура (А–В–А') підпорядкована драматичній структурі.

Прелюдія № 5 у Ля мажорі є камерно-ліричною мініатюрою, яка знаменує собою стабілізацію емоційного стану після драматичної № 4. Вона втілює образ ніжної простоти та споглядальної елегійності.

Образ прелюдії простий, ніжний, нехитрий. Ліричний герой у цьому творі інтроверт, котрий відмовився від зовнішнього пафосу, характерного для попереднього твору. Центральний образ - пасторальна ідилія, наче тихе наспівування. Тональність створює світлий, прозорий тон, що асоціюється з миром та спокоєм. *Andantino semplice* переводить висловлювання у площину щирої, душевної лірики.

Мелодія розташована у верхньому голосі і потребує глибокого, але дуже тихого виконання. Фактура є прозорою, двопластовою, з акцентом на гармонічну чистоту. Витончена, неускладнена кантилена у правій руці. Супровід представлений простими, рівномірними, витриманими акордами, що створює ритмічний, стабільний пульс. Відсутність швидких фігурацій посилює відчуття спокою. У середині твору з'являється контрастна фактура *staccatiss. quasi pizz*, що привносить образ легкого, таємничого тремтіння або ненав'язливої тривоги на тлі загального спокою.

Твір має типову для ліричної мініатюри просту тричастинну репризну форму (А–В–А') з кодою.

Розділ А – введення основного ліричного етосу . Образ безтурботної, чистої лірики, яка лише злегка "хвилюється" .

Розділ В – введення фактурного контрасту та динамічного загострення , що символізує легку, ефемерну тривогу, яка швидко минає.

Розділ А' – повернення у основну тональність, разом з цим відбувається повернення до первісної, ширшої теми, підтверджуючи перевагу миру та рівноваги.

У Коді наступає поступове згасання та спокійне завершення у *ppp*, що фіксує образ повного умиротворення.

Гармонічна мова цієї прелюдії більш діатонічна порівняно з іншими прелюдіями циклу тв. 33, що підкреслює простоту та ясність образу. Хроматичні елементи присутні, але виконують роль м'яких колористичних відхилень, а не драматичних загострень. Вони додають елегійної теплоти без руйнування мажорного спокою. Переважання плагальних (субдомінантових) та субдомінантових-мінорів з витонченим голосоведінням надає музиці м'якого, ніжного характеру.

Головна складність прелюдії – підтримка надзвичайно тихої динаміки при збереженні виразності та глибини звуку. Виконання рівномірних, неквапливих акордів акомпанементу, уникаючи ритмічної млявості, що відповідає *Andantino semplice* – контрастний розділ: Майстерна реалізація *staccatiss. quasi pizz.* на тлі *ppp* вимагає контролю над вагою руки та техніки стаккато.

Прелюдія № 5, тв. 33 С. Борткевича є контрастною ліричною рефлексією в циклі, втілюючи образ чистої, споглядальної простоти. Вона знаменує собою емоційне заспокоєння після буремного драматизму попередньої прелюдії. Ця прелюдія вимагає від піаніста глибокої музикальності та вміння передати ліричну щирість без використання зовнішніх віртуозних ефектів, що є ознакою зрілої майстерності композитора.

Прелюдія № 6 у *cis-moll* є драматичним епізодом циклу, що повертає до монументальної серйозності першої прелюдії, але з більшою експресивною силою та трагізмом. Вона створює важливий емоційний рубіж перед подальшим розвитком.

Витриманий, драматичний, патетичний характер зосереджує слухача на глибині і емоційності ліричного героя. Образ прелюдії можна охарактеризувати як героїчну скорботу, тугу. Тональність *cis-moll* у романтизмі несе у собі глибокий фаталізм та пафос. *Sostenuto* створює відчуття вагомості та неминучості, ніби це останнє, урочисте прощання або філософський висновок циклу. Хоральний, гімнічний тематизм, викладений широкими акордами та темою у верхньому голосі створює образ. Мелодія має повільний, вагомий ритм і підкреслюється динамікою *pp* на початку, що створює ефект загадкової, тихої сили.

Фактура є трипластовою, що поступово згущується до кульмінації. Мелодичний пласт викладений акордами великої амплітуди, що надає йому ораторського урочистого характеру. Акомпанемент представлений рівномірними вісімками: цей рух є невинним, але стриманим, слугуючи хвилеподібним, внутрішньо напруженим фоном для головної теми.

Поєднання повільної вагової теми з невинним рухом усередині символізує непохитність зовнішнього драматизму на тлі постійної внутрішньої боротьби та прихованої тривоги.

Прелюдія написана у розгорнутій тричастинній репризній формі (A–B–A') з драматичною кодою.

Розділ **A** (*cis-moll*) – це становлення урочисто-драматичного етосу. Образ тихої, але вагової сили, що готує слухача до глибокої трагедії або філософського висновку. У розділі **B** відбувається активне динамічне наростання. Образ кульмінації смутку та розвитку внутрішнього конфлікту. Фактура стає густішою, мелодичні лінії – експресивнішими.

Розділ **A'** – повернення основної теми у *cis-moll*. Тема повертається з більшою динамічною силою та густим акордовим викладом, підкреслюючи неминучість трагічного висновку.

Кода завершується прелюдія потужним акордовим ствердженням у *cis-moll*, що фіксує драматизм і готує слухача до нового емоційного повороту в наступних прелюдіях циклу.

Надзвичайно насичена, густа, хроматична гармонічна мова прелюдії, що є характерною ознакою зрілого періоду творчості Борткевича. Хроматизми створюють постійну напругу та ефект багатозначності вислову.

Основними виконавськими складнощами є необхідність передати глибокий, драматичний характер (*con espressione drammatica*) при збереженні темпу та ритмічної точності у повільному русі. Управління широким динамічним діапазоном (від *pp* до *fff*), вимагає від піаніста глибокого, органного туше в акордах та рівномірності рухомого акомпанементу. Виконавець має усвідомлювати, що цей твір є фіналом усього циклу, і надати йому відповідної емоційної вагомості та масштабності.

Прелюдія № 6, тв. 33 Борткевича у *cis-moll* є драматичним та філософським завершенням циклу, узагальнюючи його головні естетичні принципи – поєднання пізньоромантичної віртуозності з глибокою психологічною інтроспекцією.

На прикладі цієї прелюдії пропонується інтерпретаційний аналіз виконавців Бразалій Олени і Thomas Yu-Tung Pan.

У виконанні *Бразалій Олени*, котре було представлене в рамках «Борткевич-фесту 2025» демонструє академічно виважений, але дещо стриманий підхід. Контекст виступу студентки вищого навчального закладу часто накладає відбиток на інтерпретацію, змушуючи виконавицю надмірно зосереджуватися на бездоганності тексту. Темп – помірний, що дозволяє чітко артикулювати складні пасажі, але водночас позбавляє твір необхідної легкості та динамічного імпульсу. Якщо припустити, що ми маємо справу з прелюдією, яка вимагає відчуття буремної схвильованості (як у прикладі, де фігурують подвійні шістнадцяті), то тут ми спостерігаємо тенденцію до

ущільнення звуку. Надмірна вагомість у технічно насичених місцях призводить до втрати прозорості фактури.

Фраза часто сприймається як сукупність невеликих, ретельно пропрацьованих елементів, а не як єдина лірична лінія, що дихає. Загальний образ виходить надто раціональним і менш емоційно насиченим, що може свідчити про стадію "вивчення" твору, де технічна пам'ять домінує над художнім переживанням. У цьому виконанні пріоритет надано чистоті виконання, а не розкриттю поетичного задуму композитора.

Натомість, виконання *Thomas Yu-Tung Pan* демонструє значно вищий рівень артистичної свободи та зрілості. Тут відчувається інше розуміння балансу між технікою та образом. Виконавець бере спочатку більш виважений, повільний темп. Але потім набирає оберти і грає, можливо, дещо швидше за авторську позначку, але це звучить цілком органічно, оскільки саме швидкість дозволяє створити потрібну атмосферу польоту, ефірності чи, навпаки, драматичної напруги, властивої музиці С. Борткевича. Технічна майстерність слугує тут виключно образній меті: швидкі пасажі звучать невагомо, як єдиний потік, а не як послідовність окремих нот. Динамічні контрасти пропрацьовані дуже детально, особливо використання *pianissimo*, яке створює ефект глибини та таємничості. Фразування вирізняється винятковою довжиною та осмисленістю; тут твір вибудовується як єдиний внутрішній монолог ліричного героя. Звук більш об'ємний, з багатим тембровим забарвленням, що свідчить про глибоке занурення в імпресіоністичну палітру. Ця інтерпретація переконливо втілює ідейний задум: технічні труднощі перетворені на виразні засоби, що дозволяють передати емоційну складність і поетичну багатогранність музики.

Порівняння двох виконань підтверджує висновок про багатогранність і складність фортепіанної музики С. Борткевича. Перше виконання є прикладом академічної коректності, тоді як друге демонструє зріле, художньо обґрунтоване трактування, де технічні елементи органічно

підпорядковані розкриттю глибокого композиторського задуму. Це ілюструє, що успішна інтерпретація вимагає не лише досконалої техніки, а й здатності виконавця вийти за межі тексту, щоб досягнути внутрішній світ твору.

Прелюдія № 7 у *Fis-dur* є ліричним центром циклу та виконує важливу функцію емоційної розрядки та внутрішнього умиротворення після попередніх драматичних мінорів. Вона постає як оазис спокою та світлої рефлексії у загальній драматургії циклу.

Образ твору визначений композитором через позначки *Andantino* та *pp dolce*, що формує образ ніжного, мрійливого та глибоко інтимного висловлювання. Цей твір можна охарактеризувати як елегію світла, добра і тепла. Тональність *Fis-dur* у романтичній естетиці асоціюється з духовною ясністю та безтурботністю, створюючи теплий, прозорий тон. Тематизм є кантиленим та витонченим, викладеним у верхньому голосі. Мелодія має плавну, коливальну ритміку, прикрашену хроматичними елементами, які надають їй ніжної, вишуканої меланхолії, типової для інтроспективної лірики Борткевича.

Фактура прелюдії № 7 є трипластовою, прозорою та еластичною, що за своєю структурою наближається до жанру ноктюрна або баркароли. Мелодичний пласт представлений витонченою наспівною лінією, яка є носієм основного емоційного змісту. Рухливий пласт (акомпанемент) викладений арпеджійованими акордами у лівій руці, що забезпечує рівномірну, коливну пульсацію, створюючи образ легкого хвилювання або душевного тремтіння на тлі спокою. Динаміка домінує на рівні *pp – mf*, а її контрольоване зростання та згасання підкреслює інтимний характер твору.

Музична мова, хоча й має діатонічну основу, постійно хроматизується за рахунок витонченого голосоведіння та використання альтерованих акордів і вторинних домінант. Це запобігає монотонності. Гармонічні засоби у світлій мажорній тональності (*Fis-dur*) виконують колористичну функцію,

додаючи ніжних, витончених нюансів та теплої меланхолії без драматичного загострення.

Прелюдія має чітку просту тричастинну репризну форму (A–B–A') з кодою, що підкреслює її врівноваженість.

Розділ **A** – показ безтурботного, теплого образу, де переважають світло та спокій. Розділ **B** – легка меланхолія: введення мінорного забарвлення, що символізує ностальгійну тінь або легкий смуток, який швидко минає.

Розділ A' - повернення до первісного, світлого стану та основної теми, підтверджуючи стійкість внутрішнього миру. Кода – поступове затухання (rit.) та розчинення звуку, що фіксує образ абсолютного спокою та тиші.

Основні виконавські складнощі прелюдії № 7 пов'язані передусім із тонким контролем звуку, а не віртуозною швидкістю. Головною вимогою є досягнення ідеального балансу між співаючою, виразною мелодією та рівномірним, дуже тихим акомпанементом. Це вимагає глибокого, але легкого легато у Fis-dur для створення «оксамитового» звуку, а також емоційної стриманості, що відповідає позначці Andantino.

Прелюдія № 7, тв. 33 С. Борткевича у Фа-дієз мажорі є вишуканою ліричною мініатюрою, що слугує необхідним контрастом та моментом світлої рефлексії у драматичному циклі. Вона демонструє майстерність композитора у використанні прозорої фактури та витонченої хроматизації для передачі глибокого, але стриманого емоційного стану. Твір підтверджує, що стиль Борткевича характеризується вмінням балансувати між патетичним драматизмом та камерною, душевною лірикою.

На прикладі цієї прелюдії пропоную зробити порівняльний інтерпретаційний аналіз на прикладі виконавців Thomas Yu-Tung Pan, Олександри Горової і Домініки Ковальської.

Thomas Yu-Tung Pan демонструє рівень, який можна охарактеризувати як професійно вільний та глибоко осмислений. Виконавець бере на себе сміливість відійти від метрономічної строгості, використовуючи невеликі

похибки в темпі (рубато) як інструмент авторської інтерпретації. Ці нюанси не є помилками, а навпаки – допомагають максимально точно передати емоційний та ліричний характер твору. Фразування тут є надзвичайно гнучким і наскрізним, що дозволяє музиці «дихати». Технічні пасажі, ймовірно шістнадцяті, звучать вільно і легко, створюючи необхідний ефект схвильованості або "шуму" без відчуття перевантаженості. У цьому випадку, виконавська зрілість дозволяє перетворити нотний текст на живий, переконливий музичний образ.

Виконання *Олександри Горової* має суттєві вади, які безпосередньо впливають на художнє враження. Основною проблемою є обривання педалі, що руйнує цілісність звукової тканини, порушуючи те legato та об'ємність, які необхідні для імпресіоністичної палітри твору С. Борткевича. Крім того, відчувається зажатість у виконавському апараті, що особливо помітно у технічно складних місцях, як-от подвійні ноти. Ця фізична скутість перешкоджає вільному потоку музики, роблячи її звучання менш прозорим і більш "задушеним".

У результаті, замість поетичної розповіді ми чуємо технічно ускладнений і емоційно стиснутий виклад, де ідейний задум композитора не може бути втілений повною мірою через техніко-акустичні недоліки.

Виконання *Домініки Ковальської* поєднує технічну впевненість із певними інтерпретаційними особливостями. На слух воно справляє трохи важке враження від музики. Це може бути викликано або надмірною вагомістю звуку в forte, або вибором тембру, який більше схиляється до романтичної потужності, ніж до імпресіоністичної легкості. Однак, незважаючи на цю ваговитість, у виконанні також присутня вільність темпу. Виконавець не боїться використовувати невеликі прискорення чи уповільнення, що свідчить про його бажання сформувати власну, індивідуальну фразу. Ця свобода запобігає монотонності, але загальний

образ, через важкість звучання, може відходити від ідеалу, де прелюдії С. Борткевича повинні бути сповнені елегантності та прозорості.

Порівнюючи ці три інтерпретації, ми бачимо повний спектр виконавських можливостей. Перше виконання демонструє успішний синтез технічної майстерності та образної свободи. Друге підкреслює, як технічні огріхи (робота педалі, затиснутість) можуть зруйнувати художній задум. Третє ж показує, що навіть за наявності технічної впевненості та вільності темпу, неправильно обрана звукова естетика (важкість) може суперечити поетиці композитора. Це ще раз доводить, що прелюдії Борткевича вимагають від виконавця глибокого занурення в його унікальну, емоційно насичену стилістику.

Прелюдія № 8, написана у Des-dur, є одним із найбільш лірично насичених та мелодично розгорнутих творів циклу: це епічна пісня-роздум після світлої мініатюри № 7, що відображає інтимний, сповідальний бік творчості Борткевича.

Основний характер твору визначається позначкою *Andante sostenuto e cantabile*, що вказує на повільний, витриманий та співочий рух. Це зумовлює глибоко ліричний, споглядальний та меланхолійно-світлий етос. Тональність Des-dur традиційно асоціюється з ніжністю, оксамитовим колоритом та глибоким почуттям. Тематизм є розгорнутим та виразно кантиленим, що розкриває співочу природу головної теми. Інтонаційно поєднані діатонічна ясність з хроматичними підспівуваннями, створюючи ефект теплого, але ностальгійного вислову.

Фактура є трипластовою, насиченою, особливо у середньому регістрі, що забезпечує глибину та гармонійну підтримку співочої мелодії. Мелодичний пласт у верхньому голосі домінує і вимагає глибокого, співочого туше. Супровід представлений ритмічно активними, але витриманими триолями, які створюють пульсуючий, теплий фон. Ця

поліфонізація пластів символізує величну, непохитну ідею, яка розвивається на тлі постійного, але стриманого внутрішнього руху.

Динаміка починається на *pp* і розвивається через широкі *crescendi*, що відображає поступове емоційне розкриття. Музична мова є надзвичайно хроматизованою, що є характерною ознакою стилю пізнього романтизму Борткевича. Основна тональність *Des-dur* постійно збагачується альтерованими акордами, вторинними домінантами та хроматичними прохідними звуками, які, не руйнуючи тональної основи, створюють колористичну густину та емоційну напругу.

Образність гармоній підкреслює глибину почуття (*sentito*) та меланхолійну рефлексію, властиву інтровертивному ліричному герою. Активно використовуються широкі, витримані акорди з характерними дисонуючими нон-акордами, які надають звучанню м'якої розкоші та глибини.

Прелюдія побудована у складній тричастинній репризній формі (A–B–A'), що є типовим для розгорнутої фортепіанної прелюдії.

Розділ A - звучання тихого ліричного етосу, де розкривається широка мелодична лінія. Розділ B- драматизація почуття. Перехід до динамічного зростання (*cresc.*, *mf*) та модуляції до *cis-moll*, що символізує посилення внутрішнього переживання і прилив гострого смутку.

Розділ A' - повернення основної теми у *Des-dur*, часто з фактурним збагаченням або посиленою динамікою, що надає образу емоційної зрілості та стійкості.

Кода- затухання та стабілізація гармонії на тоніці *ppp*, що символізує замилювання та відновлення душевного спокою.

Головна складність Прелюдії № 8 полягає у необхідності досягнення глибокого, органного, співочого звуку (*sostenuto e cantabile*), особливо в умовах хроматичної густини фактури. Виконавцю необхідно підтримувати рівномірний рух акомпанементу на тлі гнучкого, пластичного фразування

головної теми. Також складною є реалізація контрольованого динамічного розвитку (від *pp* до *f*) та вишуканого згасання (*sempre dimin.*, *rit.*) в кінці, що вимагає майстерності використання педалі.

Прелюдія № 8, тв. 33 у Ре-бемоль мажорі є кульмінацією ліричної гілки циклу, являючи собою розгорнутий фортепіанний ноктюрн з ознаками високого пізнього романтизму. Твір втілює образ глибокого, філософського спокою, поєднуючи мелодійну велич (*cantabile*) із тонкою психологічною нюансованістю. Насичена хроматизмом гармонічна мова та густа фактура слугують засобом для передачі глибокого, суб'єктивного переживання та елегійної теплоти тональності *Des-dur*. Прелюдія № 8 є монументальною піснею-сповіддю, що висуває підвищені вимоги до виконавця.

Для адекватної інтерпретації цього твору необхідна не лише віртуозна технічна майстерність, але й глибоке розуміння романтичного пафосу та забезпечення співочої виразності музичного матеріалу. Вона є значущим емоційним центром циклу, готуючи ґрунт для наступних віртуозних або філософських епізодів.

Прелюдія № 9, написана у *B-dur*, є камерно-ліричною мініатюрою, що функціонально завершує серію ліричних епізодів (№№ 7, 8) і готує слухача до фінальної драматичної прелюдії № 10. Вона втілює образ витонченої елегантності, характерної для пізнього романтизму.

Основний характер твору визначається позначеннями *Andantino*, *una corda*, *dolce*, *ben sentito*, що вказує на помірний, ніжний, глибоко відчутий та інтроспективний характер. Образність цього твору - це тихе наспівування. Тональність *B-dur* асоціюється з м'якістю, теплотою та камерною інтимністю. Використання педалі *una corda* з перших тактів підсилює ефемерність та крихкість образу. Тематизм є кантиленим, злегка меланхолійним, з характерними хроматичними поворотами у мелодії, що надають їй витонченої ностальгії.

Фактура Прелюдії № 9 є двопластовою, прозорою та надзвичайно витонченою. Мелодичний пласт у верхньому голосі є плавним, співочим (*dolce, ben sentito*), що вимагає глибокого, але легкого туше. Акомпанемент викладений рівномірними акордами або ламаними фігураціями у лівій руці. Це створює стабільний, ледь чутний, тихий фон, який забезпечує гармонійну підтримку без перевантаження. Образність фактури полягає у створенні акустичної атмосфери, де головна думка (мелодія) лунає наче шепіт на тлі ніжної тиші (аккомпанемент). Динаміка майже повністю перебуває у сфері камерних відтінків (*pp – p, ppp* у коді), що підсилює відчуття крихкості та інтимності.

Гармонічна мова є хроматизованою. Хоча образ перебуває у B-dur, постійне використання альтерованих акордів, побічних домінант та витонченого голосоведіння збагачує його, створюючи ефект м'якого мерехтіння. Гармонічні звороти у Прелюдії № 9 виконують переважно колористичну функцію, надаючи ліриці глибини та психологічної багатозначності без переходу у відкритий драматизм.

Прелюдія побудована у простій тричастинній репризній формі (A–B–A') з розгорнутою кодою.

Розділ А – становлення образу ніжної, таємної розмови, де кантиленна тема розкривається на рівномірному, тихому фоні.

Розділ В – модуляції до споріднених тональностей символізують короткочасний приплив почуттів або згадку, яка порушує первісний спокій.

Розділ А' – повернення теми в основній тональності B-dur. Тема звучить більш впевнено, але зберігає ніжний характер (*a tempo, rit.*). Кода–розгорнуте затухання (*rit., dim.*) до *ppp*, яке символізує зникнення образу або повне занурення у тишу, ставлячи емоційну крапку у ліричній частині циклу.

Головна складність Прелюдії № 9 полягає у вимозі до надзвичайно делікатного звуковидобування. Виконавцю необхідно досягти глибокого, але майже невагомego легато у мелодії та абсолютної рівномірності (*egualmente*)

акомпанементу, який має бути ледь чутним. Це вимагає майстерного володіння педаллю та витонченого туше, щоб забезпечити прозорість фактури та якість звуку при мінімальній динаміці.

Прелюдія № 9, тв. 33 у В-dur є витонченою, камерною перлиною у циклі, що виступає як фінальний акорд ліричної лінії творів. Твір втілює образ крихкої, ніжної інтимності (*una corda, dolce, ben sentito*). Прозора двошарова фактура та камерна динаміка (до **ppp**) є ключовими засобами для створення цього ефемерного, мрійливого образу. Завдяки витонченій хроматизації та пластичному голосоведінню С. Борткевич досягає глибини почуття у цій мініатюрі. Прелюдія № 9 є останньою ліричною зупинкою перед драматичним фіналом циклу, вимагаючи від виконавця найвищої майстерності у володінні туше та динамікою.

Прелюдія № 10 у b-moll є драматичною та віртуозною кодою всього циклу з десяти творів ор. 33. Вона виконує функцію емоційного узагальнення та фінального ствердження пафосу, повертаючись до монументальної драматичної лінії, започаткованої ще у першій прелюдії.

Основний характер твору чітко визначено позначками *Patetico* та *appassionato*, що вказує на високий, пристрасний драматизм та емоційну напругу. Образність фіналу тяжіє до трагедійності. Тональність b-moll є однією з найглибших маркерів людської скорботи із незворотним фаталізмом. Тематизм є хоральним, маршовим, акцентовано-ритмічним. У ньому відчувається вольовий, рішучий дух, коли кожен мотив підкреслюється динамічною вагою та агогічною напругою.

Фактура Прелюдії № 10 є густою, масивною та віртуозною, підпорядкованою створенню безперервного драматичного драйву. Тришаровість фактури, де акцентований пласт – мелодичні та гармонічні акценти, часто викладені широкими акордами, створюють вольовий, ритмічний кістяк теми; рухливий пласт – переважає безперервний рух шістнадцятками у лівій руці. Цей рух створює ефект невпинного, буремного

потоків або драматичного тла. Домінує гучна динаміка (*f*, *ff*, *fff*) з використанням позначок *appassionato* та *rinforzando*, що вимагає від виконавця значної фізичної та емоційної віддачі.

Гармонічна мова є насиченою, хроматизованою та дисонансною, що посилює патетичний зміст. Активно використовуються зменшені септакорди, альтеровані домінанти та напружені дисонанси, які у швидкому темпі посилюють відчуття тривоги та драматичного зіткнення. Образність гармоній візуалізує фінальний, нестримний емоційний шторм, що є кульмінацією всього циклу. Часті модуляції та енгармонічні переходи створюють відчуття нестабільності та драматичної боротьби.

Прелюдія № 10 має складну, розгорнуту репризну форму (A–B–A') з монументальною, віртуозною кодою, що відповідає її фінальній функції.

Розділ **A** – функція встановлення вольового, патетичного етосу через маршово-ритмічний рух у тональності b-moll. Розділ **B** - активний розвиток віртуозної фактури та динамічне зростання (*f*, *cresc.*) у процесі модуляцій. Цей розділ є кульмінацією боротьби та емоційного напруження перед репризою. Розділ A' – повернення основної теми у b-moll з посиленою динамікою та фактурним ущільненням, що стверджує незворотність трагічного висновку.

Кода –розгорнутий, віртуозний та монументальний розділ, що досягає *fff* і завершує цикл патетичним, героїчним акордом.

Прелюдія № 10 є найбільш технічно вимогливою у циклі. Виконання безперервного руху шістнадцятими тривалостями у швидкому темпі та силі *f* протягом усього твору. Необхідність чіткості та маршової енергії у ритмічних акцентах на тлі рухливого фону вимагають витривалості від виконавця.

Прелюдія № 10, тв. 33 у сі-бемоль мінорі є епічним, драматичним фіналом усього циклу з десяти творів. Вона втілює образ трагічного пафосу та героїчної боротьби. Твір функціонує як віртуозний етюд-фінал, у якому

густа, віртуозна фактура та хроматично насичена гармонічна мова слугують засобом для передачі нестримної пристрасті та монументальної трагедії. Тональність b-moll забезпечує необхідну глибину та фаталізм.

Прелюдія № 10 є кульмінаційним вольовим висловом, залишаючи враження героїчного завершення циклу. Вона вимагає від виконавця найвищої технічної майстерності та драматичної сили для втілення фінальної ідеї.

Таким чином, прелюдії ор. 33 Сергія Борткевича є цілісним фортепіанним циклом, у якому біографічна драма переплавлена у універсальні романтичні образи. Композитор майстерно використовує контраст між трагедією та елегією, створюючи твори, що є технічно складними та глибоко психологічними.

2.2. Василь Барвінський (1888–1963)

Василь Олександрович Барвінський є визначною постаттю в історії української музичної культури XX століття. Він увійшов у її літопис як багатогранний діяч, поєднуючи в собі функції композитора, піаніста, музичного критика, педагога, диригента та організатора музичного життя.

Барвінський належить до когорти визначних західноукраїнських композиторів, чия активна музична діяльність розпочалася на початку XX століття. Його постать характеризується широтою та багатогранністю професійних компетенцій, де органічно інтегровані таланти композитора, виконавця (піаніста), викладача та музикознавця. Дослідниця А. Калашнікова, до якої я ми неодноразово звертались в нашій магістерській роботі говорить, що «Різні грані обдарування В. Барвінського сплавлені у нероздільній єдності: блискуче володіючи європейською технікою письма, він, як композитор, синтезував її на ґрунті українського фольклору, як виконавець - поєднував традиції європейського піанізму з особливостями індивідуальної манери виконання, а згодом і перше, і друге творчо розвивав і

втілював у своїй педагогічній практиці. Все його життя було присвячено служінню українській музиці та рідній культурі, їх розвитку та утвердженню» (Калашнікова, 2020: 125).

Василь Барвінський народився в м. Тернопіль, 20 лютого 1888 року. Родинне середовище забезпечило йому високий рівень загальної та музичної освіти: батько, Олександр Барвінський, був відомим педагогом, котрий активно впроваджував в освітні заклади Галичини українську мову, а мати стала його першою наставницею у сфері музики.

Фахову музичну підготовку Василь Барвінський здобув у Львівській консерваторії. Після її закінчення у 1906 році він розпочав навчання на юридичному факультеті Львівського університету. Однак уже наступного року Барвінський виїхав до Праги з метою подальшого поглиблення музичної освіти. У Празі він вступив на філософський факультет Карлового університету та відвідував лекції провідних чеських музикантів.

Перші композиторські спроби Барвінського датуються періодом його проживання у Львові. Проте визначальним чинником для його остаточного творчого становлення стало навчання у професора Вітезслава Новака в Празі. Новак, будучи видатним педагогом і композитором, активно заохочував молодого митця до поглибленого вивчення українського музичного фольклору та сприяв формуванню його модерних художніх поглядів і стилю. «Особливістю творчості митця є нахил до мініатюрного та інструментального жанру, особливо до фортепіанного. Цікаво відмітити, що першим опублікованим фортепіанним циклом були «Прелюдії» (1908). Із восьми фортепіанних прелюдій, створених 20-річним композитором, було опубліковано п'ять» (Калашнікова, 2020:130).

Фортепіанна спадщина Василя Барвінського є трагічною, але знаковою частиною його творчості: після арешту у 1948 році він був змушений підписати дозвіл на знищення своїх рукописів, що було здійснено НКВС, і цей акт сам композитор розцінював як вирок творчої смерті, гірший за

фізичну. Після повернення із десятирічного заслання (1958 р.) і до самої смерті у 1963 р. у Львові, він доклав усіх зусиль для відновлення з пам'яті своїх втрачених творів, включаючи фортепіанну музику. Хоча у 1964 році Барвінський був реабілітований, його музика залишалася вилученою з концертного репертуару протягом майже 25 років, що стало великою культурною втратою.

А.Калашнікова в своїй роботі зазначає, що «Водночас кристалізувалися й характерні індивідуальні ознаки почерку В. Барвінського: комплекс засобів, що включає пізньоромантичні стильові елементи, імпресіоністичну колористичність та український тип мелодики і спосіб розвитку. До цього сплаву, що становить єдине ціле, композитор додає витончене використання гармонічної мінливості, що теж стає важливим засобом розвитку» (Калашнікова, 2020:135).

В його творчості аналізу будуть підлягати такі твори : Прелюдії для фортепіано (ор.5). Для жанрового аналізу нами обрані нотні збірки, а для аналізу інтерпретаційних версій – відео-записи з виконанням творів з платформи YouTube.

Прелюдії для фортепіано (ор.5) Василя Барвінського є першим опублікованим циклом митця. Початково в цьому циклі мало бути 8 прелюдій, але опубліковано було лише 5 з них. Слід відзначити, що цей цикл був написаний молодим митцем в 20 років, саме тому ми не чуємо в цих творах вичурного драматизму і пафосу. У його творах вже відчутні характерні ознаки його композиторського стилю: стрункість та гармонічність форм, фактура, котра продумана до деталей, а також виразність мелодичних ліній.

Прелюдія №1 (e-moll) є не просто вступом, а ключовим вираженням українського імпресіонізму, тісно пов'язаного з естетикою пізнього романтизму (Скрябіна) та французької школи (Дебюссі). Композитор відходить від емоційної прямолінійності на користь витонченої,

психологічно складної атмосфери. Образний ряд тяжіє до елегії, споглядання, меланхолійної мрії або «звукового пейзажу», де домінує туманна палітра.

Гармонія є найбільш інноваційним елементом цієї п'єси, рішуче відходячи від класичної функціональності. Хоча тональним центром заявлено e-moll, ця тональність рідко стверджується каденціями. Натомість, Барвінський використовує панхроматичний підхід. Акорди, як правило, є складними: нон-акорди, ундецим-акорди, альтеровані домінанти та збільшені/зменшені тризвуки застосовуються не для розв'язання, а для звукового забарвлення. Яскравим прикладом є відхилення в gis-moll, яке є несподіваним і далеким. Цей прийом створює ефект «блукаючої гармонії», де слухач втрачає відчуття тональної опори. Модуляція часто здійснюється через енгармонічно переосмислені зменшені септакорди, що забезпечує максимальну плавність переходу. У мелодичних зворотах відчувається вплив еолійського або навіть фригійського ладів (зокрема, використання низького II ступеня), що надає наспівності фольклорного відтінку, який композитор вплітає в європейський гармонічний контекст.

Фактура цієї прелюдії є взірцем імпресіоністичного піанізму. Арпеджіована тканина побудована на широких, хвилеподібних арпеджіо (розкладених акордах), які охоплюють 5-6 октав. Ці фігурації виконують не просто роль акомпанементу, а є невід'ємною частиною мелодичної структури, створюючи ефект мерехтіння чи «звукової завіси».

Щільність звучання. Попри візуальну «розсіяність» арпеджіо, фактура є поліфонічно густою, вимагаючи багатоголосого мислення. Мелодія часто занурена у середні голоси (прийом, характерний для Дебюссі), і виконавець мусить виділяти її з потоку фігурацій за допомогою тонкої динаміки та акцентування.

Роль педалі. Це п'єса-етюд на педаль. Виконавець повинен використовувати глибоку та точну педалізацію для змішування гармоній і

досягнення «туманного», legato звучання, але при цьому уникати мутності. Динаміка переважно тиха (p, pp), підкреслюючи інтроспективний характер.

Структура та драматургія (тричастинна форма А-В-А1). Прелюдія має вільну, але чітку тричастинну форму з елементами розвитку.

Розділ А – експозиція основного тематичного матеріалу. Встановлення тонального центру e-moll і типової арпеджіованої фактури. Тематичний матеріал – короткі мелодичні мотиви.

Розділ В – найбільш драматично напружений розділ. Тут відбувається відхилення у gis-moll, що слугує тональним та емоційним контрастом. Фактура може стати щільнішою, а динаміка наростає до mf або f. Цей розділ є кульмінацією гармонічного пошуку.

Розділ А1 – видозмінена реприза. Матеріал повертається до початкового e-moll та Lento. Усе завершується кодою, яка забезпечує поступове згасання звуку, повертаючи п'єсу до стану спокою та остаточної невагомості.

Пропонується порівняльний інтерпретаційний аналіз. Виконавцями слугують Ольга Денисюк, Наталія Гуцул і Роксолана Кіт.

У виконанні *Ольги Денисюк* одразу відчувається скутість, що має прямий вплив на загальне художнє враження. Ця фізична та емоційна затисненість виконавського апарату часто призводить до того, що звук стає менш глибоким і об'ємним, а артикуляція, особливо у швидких пасажах, може здаватися важкою або недостатньо прозорою. Замість бажаної легкості та польоту, які так часто потрібні в музиці Борткевича, слухач відчуває напругу. Скутість не дозволяє фразі вільно розкритися, роблячи музичний розвиток дещо обірваним і менш переконливим, що, на жаль, перешкоджає повноцінному розкриттю задуму композитора.

На протилежному полюсі знаходиться інтерпретація *Наталії Гуцул*, яка демонструє зріле, глибоке розуміння стилю. Тут одразу відзначається глибокий звук, що свідчить про майстерне володіння вагою руки та

тембральною палітрою інструмента. Таке насичене і резонансне звучання дозволяє повною мірою відчутти характер твору: ліричний, емоційно насичений і водночас філософськи стриманий. Динамічні нюанси пропрацьовані з увагою до найменших деталей, а довга, осмислена фраза вибудовується як єдиний, логічний музичний монолог. У цьому виконанні технічні складнощі прелюдії повністю підпорядковані художній меті, що робить його взірцем вдалої, стилістично виваженої інтерпретації.

Виконання *Роксолани Кім* можна оцінити як непогане, оскільки воно, ймовірно, відповідає всім академічним вимогам щодо тексту та техніки. Проте, слухачеві чогось не вистачає, що є типовим для інтерпретацій, які є технічно чистими, але позбавленими сильного, індивідуального художнього висловлювання. Це виконання може бути занадто буквальним або обережним, без ризику і без тієї частки суб'єктивного переживання, яка перетворює просто ноти на мистецтво. Відсутність яскраво вираженого інтерпретаційного концепту чи унікального тембрового бачення призводить до того, що твір звучить правильно, але не зворушує і не захоплює.

Таким чином, порівняння трьох виконань підтверджує, що успішна інтерпретація прелюдій Барвінського залежить від трьох ключових факторів:

- відсутності фізичної скутості,
- наявності глибокого, тембрально багатого та сильного звучання фортепіанної фактури;
- індивідуального художнього бачення, якого часто бракує, навіть при технічній коректності.

Прелюдія №2 у *Fis-dur* є драматургічним антиподом до першої, створюючи необхідний контраст у циклі. Її естетика – це світло, грація та стрімкі рух. Позначення темпу *Allegretto* вказує на легкий, грайливий характер. Образний ряд асоціюється з польотом, водоспадом, мерехтінням сонячного світла або віртуозною грою стихій.

П'єса є зразком безперервного, остинатного руху дрібними тривалостями (шістнадцяті або триолі). Це створює відчуття «вічного руху», де кожна наступна нота логічно продовжує попередню, не даючи ритму зупинитися. Виконання вимагає високої технічної підготовки та витривалості. Ключовими є вимоги до легкості та чіткості артикуляції, а не до сили. Ритм є абсолютно чітким та пульсуючим. На відміну від ритмічної свободи №1, тут ритмічна фігура є основою, що об'єднує всі елементи музичної тканини.

Гармонія світла, але складна. Хоча тональність Fis-dur мажорна і створює світле звучання, Барвінський уникає діатонічної простоти. Він використовує швидкі, ефемерні модуляції та хроматичні прохідні звороти, які динамічно забарвлюють мажор. Нерідко можна зустріти ладові звороти, що надають мажору певної пікантності, наприклад, через застосування лідійських або міксолідійських елементів. Мелодичний матеріал тут не має самостійної, розспівної функції. Він функціонально підпорядкований ритму та фактурі. Мелодії ініціюють та підтримують безперервний моторний рух. Вони слугують свого роду темою-фігурацією.

Структура Прелюдії №2 також тричастинна (A-B-A1), але вона більш монолітна завдяки безперервності ритму.

Розділ А (експозиція) – показ моторного руху та тональності Fis-dur. Експонується основний тематичний матеріал, що складається з коротких, динамічних фігурацій. Динаміка переважно *p* або *mp* для підкреслення легкості.

Розділ В (контраст) створює тональне та фактурне послаблення. Може відбутися пом'якшення темпу та зміна тональності на більш ліричні (наприклад *cis-moll*). Фактура може стати тимчасово більш гомофонною з виділенням наспівного голосу, але остинатний ритм, як правило, повністю не зникає, зберігаючи енергетичний зв'язок із розділом А.

Розділ А1 (Реприза та кода) – потужне повернення до початкового руху та характеру.

Прелюдія №3 (g-moll) є найяскравішим вираженням фольклорно-танцювальної стихії в циклі. Вона виступає як драматичний, але водночас грайливий контраст до ліричної задумливості Прелюдії №1 та моторної грації №2. Образний ряд пов'язаний з українським народним танцем, зокрема, це коломийка, що кружляє у вихорі веселого гуцульського танцю.

Гармонічна мова тут більш діатонічна і функціональна порівняно з Прелюдією №1, оскільки вона підпорядкована народнопісенній логіці. Чітко простежується використання натурального мінору та дорійського ладу (з перших тактів), що є типовим для західноукраїнського фольклору і надає мелодиці особливої пікантності.

Хоча тональним центром є g-moll, гармонії швидко змінюються, створюючи відчуття світлого руху по ланцюжку акордів, який не обтяжений пізньоромантичними дисонансами. Часто відбувається відхилення або тимчасова модуляція у B-dur. Це створює яскравий, "сонячний" контраст, характерний для веселої танцювальної музики.

Відхилення у c-moll або його паралельний Es-dur. Це є традиційним для мінору і часто використовується для розвитку основної теми. Останні дві сторінки - модуляція та закріплення в G-dur. Створення колориту відбувається не стільки через складні вертикалі (нон-акорди), скільки через ритм та швидке чергування діатонічних функцій.

Фактура цілком підпорядкована моторному ритму коломийки, що вимагає легкої, але точної артикуляції. Основою є остинатний (незмінний) ритм, що імітує танцювальний рух. Зазвичай це постійний рух шістнадцятими або тріолями у розмірі, типовому для коломийки. Тканина відносно проста - мелодія у верхньому голосі на тлі безперервного ритмічного супроводу. Це вимагає від виконавця енергії та витривалості, оскільки рух не повинен припинятися.

Форма прелюдії- куплетно-варіаційна (або рондоподібна), що має вступ та коду. Це дозволяє композитору багаторазово представляти основну танцювальну тему в різних фактурних та гармонічних варіантах. Основний драматургічний принцип - накопичення енергії через повторення та варіативне ускладнення фактури. Фінал несподівано тихий: звук розчиняється в повітрі, зависаючи на відтінку **ppp**, що створює ефект раптового зникнення танцю чи звукової ілюзії.

Прелюдія №4 (b-moll) різко контрастує з попередньою, повертаючи цикл до інтроспективної, споглядальної сфери. Її часто називають "хоральною", оскільки вона нагадує піднесений, урочистий спів церковного хору. Ця прелюдія передає внутрішній, зосереджений стан людини, що говорить про інтравертивність ліричного героя.

Гармонія цієї прелюдії характерна для пізнього романтизму. Акцент на повних, вертикальних акордах (хоральна фактура), де кожен голос має вагу. Використовуються складні, часто альтеровані акорди, які створюють напругу та насичений, "густий" колорит. Хоча тональний центр b-moll, завдяки широкому використанню хроматизмів та альтерацій, тональність є мінливою, створюючи відчуття піднесеної урочистості, властивої хоралам. Цікавим є відхилення в Fis-dur в кінці другої сторінки.

Фактура – засадничий параметр жанрової семантики цієї прелюдії. Фактура здебільшого хоральна (акордова) і гомофонна, але з додаванням плавного, хвилеподібного руху у внутрішніх голосах або басу. Звучання охоплює широкий діапазон фортепіано, створюючи об'ємний, органоподібний звук, що посилює асоціацію з храмовим співом.

Прелюдія має форму вільної тричастинної композиції. П'єса будується на принципі наростання та спаду емоційної напруги, досягаючи єдиної, могутньої кульмінації, після чого йде повернення до спокою.

Прелюдія №5 (c-moll) слугує драматичною кульмінацією всього циклу. Це рішуча, вольова п'єса, яка часто позначається як героїчна. Її

характер - бурхливий, схвильований, з потужним пафосом, що має прямі паралелі з пізньоромантичною віртуозною музикою (наприклад, етюд №12 (ор.10) Ф.Шопена).

Використання мінорного ладу, посиленого хроматичними прохідними зворотами та напруженими домінантовими функціями. Ключовим прийомом є використання ладового контрасту у варіаціях. Зокрема, після основної тональності c-moll, друга варіація подається у яскравому E-dur, що створює тимчасове просвітлення та сильний тональний контраст. Третя варіація в As-dur продовжує цей гармонічний пошук.

Прелюдія наближається до варіаційного циклу, завдяки принципам тематичного розвитку. Загальна драматургія циклу спрямована від ліричного настрою до героїчного утвердження. Кульмінація досягається через ускладнення фактури, тональні контрасти (E-dur у варіації 2) та введення ліричної сфери (варіація 4), яка слугує "точкою" перед останнім, рішучим поверненням до основної теми.

Висновки до Розділу 2

1. Цикл із десяти Прелюдій для фортепіано, ор. 33 Сергія Борткевича є видатним зразком пізньоромантичної фортепіанної лірики та драматичного епосу, створеним на перехресті біографічних і стильових криз 1920-х років. Аналіз усіх десяти творів дозволяє виокремити низку спільних рис та композиційних принципів, які формують художню цілісність цього твору.

1. Цикл ор. 33 має яскравий відбиток біографічної кризи композитора, пов'язаної з еміграцією та втратою батьківщини. Прелюдії № 1 та № 6 втілюють образ скорботного гімну та трагічної туги. Ця глибока інтроспекція та ностальгічний пафос є наскрізними для більшості мінорних прелюдій, що робить цикл художнім сповідальним щоденником.

2. Основу драматургії циклу становить принцип контрастного чергування монументального драматизму та камерної лірики. Драматична лінія (№№ 1, 2, 4, 6, 10, написані у мінорі) характеризується патетикою (*Patetico*), віртуозною нестримністю (*Molto agitato, perpetuum mobile*) та ритмічною активністю. Ці твори функціонують як етюди-картини та епічні сцени. Лірична лінія (№№ 3, 5, 7, 8, 9, написані у мажорі) пропонує стан емоційної розрядки та споглядального спокою (*Andantino semplice, dolce*). Вони втілюють камерні елегії та розгорнуті пісні-роздуми (*Andante sostenuto e cantabile*), демонструючи тонку, вишукану меланхолію.

3. Усі прелюдії, незалежно від характеру, використовують насичену хроматичну гармонічну мову. Основні тональності постійно збагачуються альтерованими акордами, зменшеними септакордами та вторинними домінантами. Цей хроматизм слугує як засіб драматичного загострення (у мінорах), так і витонченого колориту (у мажорах).

4. Домінування тричастинної репризної форми (A–B–A'), яка, незважаючи на класичну основу, є вільною та розгорнутою, підпорядкованою логіці драматичної структури та емоційного розвитку.

5. Цикл вимагає від піаніста комплексного володіння технічними та виразними засобами. Здатність перемикатися між віртуозною технікою *perpetuum mobile* (№№ 2, 4, 10) та абсолютною камерною делікатністю (*ppp, una corda*) (№№ 5, 9). Динамічна амплітуда: управління надзвичайно широким динамічним діапазоном (від *ppp* до *fff*), а також майстерна реалізація плавних динамічних переходів (*crescendi, morrendo*) та ефекту згасання звуку у фінальних кодах.

6. Перший опублікований цикл фортепіанних прелюдій Василя Барвінського (ор. 5), створений у двадцятирічному віці, засвідчує раннє становлення індивідуального композиторського стилю, що характеризується стрункістю форм, детальною фактурною продуманістю та виразністю мелодичних ліній.

Цикл, який початково мав складатися з восьми п'єс, але був опублікований у складі п'яти, демонструє відхід молодого митця від патетичного драматизму на користь витонченої, психологічно складної естетики. Вже на цьому етапі Барвінський утверджується як представник українського музичного імпресіонізму, тісно взаємодіючи з традиціями пізнього романтизму (зокрема, впливом О. Скрябіна) та французької фортепіанної школи (К. Дебюссі).

Ключовою спільною рисою всіх п'яти прелюдій є їхня інноваційна гармонічна мова та фактурна майстерність. Барвінський послідовно відходить від класичної функціональної гармонії, ускладнені акорди (нон-акорди, ундецим-акорди), альтеровані домінанти та зменшені септакорди, що використовуються переважно для звукового забарвлення та створення ефекту «блукаючої гармонії» (Прелюдія №1).

Майстерність фактури виявляється у використанні арпеджійованої тканини, що створює ефект мерехтіння та поліфонічної густини (Прелюдія №1), а також у хоральній фактурі з органоподібним звучанням (Прелюдія №4). Окрім того, значний вплив фольклорної наспівності простежується через застосування еолійського, фригійського та дорійського ладів (Прелюдії №1 та №3), що інтегрує народнопісенну логіку у європейський гармонічний контекст.

Драматургія циклу побудована на принципі естетичного контрасту, що забезпечує його цілісність.

Так, Прелюдія №1 (e-moll) – елегійна, споглядальна інтроспекція, позначена глибокою педалізацією, що створює «туманну» атмосферу.

Антиподом є Прелюдія №2 (Fis-dur) – зразок моторної грації та безперервного остинатного руху з чіткою ритмічною пульсацією, також реалізована у тричастинній формі, але з більш монолітним характером.

Прелюдія №3 (g-moll) вводить яскравий фольклорно-танцювальний елемент (коломийка), використовуючи дорійський лад та куплетно-варіаційну або рондоподібну форму, де енергія накопичується через повторення.

Прелюдія №4 (b-moll) повертає до хоральної, піднесеної лірики, а Прелюдія №5 (c-moll) слугує героїчною кульмінацією циклу, наближаючись за структурою до варіаційного циклу з потужними тональними контрастами (зокрема, E-dur), підсумовуючи загальну драматургію циклу переходом від лірико-споглядальної сфери до вольового утвердження буття.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження підтвердило, що жанр фортепіанної прелюдії на зламі XIX–XX століть перетворився з переважно дидактичного (етюдного) або вступного твору на самостійну інструментальну мініатюру, що слугувала ключовим полем для стильових експериментів та вираження індивідуального композиторського почерку. Еволюція прелюдії від неметризованих (безтактових) форм Луї Куперена до віртуозних, технічно орієнтованих етюдів пізнього романтизму заклала основу для її естетичного переосмислення у творчості українських композиторів.

Аналіз фортепіанних циклів Василя Барвінського (ор. 5) та Сергія Борткевича (ор. 13, ор. 33) виявив, що обидва митці активно взаємодіяли з домінуючими європейськими напрямками – пізнім романтизмом та імпресіонізмом – водночас формуючи власні унікальні моделі.

Цикл В. Барвінського (ор. 5) є маніфестом українського музичного імпресіонізму, що виразно поєднує інноваційну колористичну гармонію (панхроматизм, блукаюча гармонія) та складні фактурні рішення з глибоким зануренням у фольклорну ладовість (дорійські, еолійські елементи, стихія коломийки). Драматургія циклу сфокусована на русі від інтроспективної, туманної лірики до героїчного утвердження.

Цикли С. Борткевича (ор. 13, ор. 33) демонструють високий рівень пізньоромантичної віртуозності. Їхня гармонічна мова, хоча й насичена хроматизмами та ускладненими акордами, зберігає більш відчутний зв'язок із тональною функціональністю та традиціями Ф. Шопена і імпресіонізму Дебюссі. Акцент зміщений на технічну досконалість та створення широкого спектру емоційних станів – від піднесеної лірики до стрімкої моторності.

Спільними стильовими рисами трактування жанрового інваріанта прелюдії в творчості обох композиторів є звернення до малих жанрів і форм

(зокрема, двочастинних і тричастинних форм), втім відсутні монолітні форми.

Проте їхня ключова відмінність полягає у національній формулі музичної речі та гармонічній мові. С. Борткевич залишається у межах більш європейського стилю, тоді як В. Барвінський послідовно інтегрує українські фольклорні елементи, надаючи своєму імпресіонізму виразного національного колориту.

Таким чином, фортепіанні прелюдії В. Барвінського та С. Борткевича є помітним внеском у світову музичну спадщину, фіксуючи перехідний період, коли композитори активно шукали нові засоби виразності, обираючи жанр прелюдії як ідеальний формат для поєднання камерної глибини та віртуозного піанізму, продовжуючи тим самим романтичну тенденцію в стильовій системі ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 46. С. 154–165.
2. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зав'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga, 2020. P. 1–20.
3. Барвінський В. Огляд історії української музики. *Історія української культури*. Видання Івана Тиктора 1937 р. Зшиток 15. С. 691–718.
4. Василь Барвінський і українська музична культура: святкова академія, присвячена 110-й річниці від дня народження В. Барвінського. 16 березня 1998 р. Статті та матеріали/Упоряд. О. Смоляк. Тернопіль, 1998. 64 с.
5. Василь Барвінський: Три сторінки життя: Публікації І. Герети, М. Яцишина, Я. Якуб'яка. Вільне життя. 1990. 13 січ.
6. Ганзбург Г. Образ автора у музичному творі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 38. С. 191–202.
7. Герасимова-Персидська Н. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.
8. Гімчинський В. В. Жанр прелюдії в творчості Й.С.Баха: стилістичний аспект, 2019.
9. Гуральник Н. П. Науково-теоретичне обґрунтування феномену власного стилю педагогічної діяльності музиканта. *Наука і сучасність*. Серія: Педагогіка. Філологія : зб. наук. пр. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2004. С. 49–58.

10. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : Волинськ. обл. друк., 2010. 400 с.
11. Дедусенко Ж. Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 15. С. 64–70.
12. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
13. Кашкадамова Н. Василь Барвінський у багатонаціональному культурному середовищі Львова *Музика*. 2013. № 3. С. 6–9.
14. Кияновська Л. Василь Барвінський (1888–1963). Українська музична культура. Тернопіль, 2000. С. 89–96.
15. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 398 с.
16. Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття: дис. канд. мист. 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Київ, 2021. 367 с.
17. Мазепа П. Трагічна доля митця (В. Барвінський). *Музика*. 1998. № 5. С. 24–26.
18. Мінгальов П. В. (2021) п'ять прелюдій Миколи Рославця у віддзеркаленні академічних і авангардних течій свого часу, 2021. С. 179–187.
19. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 249 с.
20. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.

21. Муха А. І. Флис Володимир Васильович // Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 309.
22. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич: Коло, 2001. 78 с.
23. Попович Ж. Славний рід Барвінських. Тернопіль вечірній. 1999. 13 жовт.
24. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX - XX століть)
25. Свірідовська Л.М. Еволюція жанрів фортепіанної музики кінця XIX –початку XX ст. Наукові записки Рівненського держ. гуманіст. ун-ту. Рівне, 2010. Вип. 16. Т. 1. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. С. 50-53
26. Туровська Н. А. Василь Барвінський: початок композиторського шляху. *Молодь і ринок* : наук.-пед. журн. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2013. № 5 (100). С. 113–117.
27. Чередниченко О. Фортепианное творчество Сергея Борткевича в свете классико-романтической традиции: дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство»/ Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2008. 297 с.
28. Шаповалова Л.В. Рефлексивный художник. К проблеме рефлексивного сознания в музыке. Харьков, Скорпион, 334 с.
29. Шип С. В. Жанр музичний. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2 : Еверарді – Кюсс / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. С. 67–72.
30. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 2000.