

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**П'ЯТЬ ПРЕЛЮДІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО М. КАЛОМІРІСА:
КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота
БРАЗАЛІЙ ОЛЕНИ ІВАНІВНИ

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент
старший викладач кафедри
теорії музики
Малий Дмитро Миколайович

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



БРАЗАЛІЙ О. І.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ГРЕЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА М. КАЛОМІРІСА: МИСЛЕННЯ, СТИЛЬ, ПИСЬМО	
1.1. Постать М. Каломіріса в контексті новогрецької композиторської школи.....	7
1.2. Новогрецька композиторська школа: покоління, ідеї та представники.....	14
1.3. Етапи еволюції композиторського стилю і мислення М. Каломіріса.....	19
<i>Висновки за Розділом 1</i>	22
РОЗДІЛ 2. П'ЯТЬ ПРЕЛЮДІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО М. КАЛОМІРІСА: АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ	
2.1. Проблема жанру прелюдії у працях українських і зарубіжних музикознавців.....	26
2.2. Композиційно-стильові особливості П'яти прелюдій М.Каломіріса..	31
2.3. Прелюдії М. Каломіріса в аспекті виконавської інтерпретації.....	42
<i>Висновки за Розділом 2</i>	49
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55
ДОДАТКИ	59
<i>Додаток А</i>	59
<i>Додаток Б</i>	60
<i>Додаток В</i>	61
<i>Додаток Г</i>	62
<i>Додаток І</i>	63
<i>Додаток Д</i>	64

ВСТУП

Актуальність теми полягає у дослідженні маловіомої фортепіанної творчості грецького композитора Маноліса Каломіріса (1883 – 1962), який є однією з ключових фігур у грецькому музичному мистецтві ХХ століття, представником першого покоління новогрецької композиторської школи, педагогом, засновником Грецької (1919) і Національної (1926) консерваторій, директором Національного оперного театру. Окрім цього, життя і творчість митця пов'язана також й з Харковом, у якому на початку минулого століття композитор працював і давав сольні концерти. Основною стилістичною рисою його творчості є опора на інтонаційні елементи народної музики Греції, які композитор поєднує з традиціями академічної музики західної Європи. Творчість М. Каломіріса є мало дослідженою як в Україні, так і за її межами, однак є відомі роботи Л. Харалампіду та І. Рябчун [11], А. Сіампані [33]. Творчий доробок композитора складають твори різних жанрів – як симфонічних, так і камерних, в тому числі – твори для фортепіано. Його цикл з п'яти прелюдій є одним з відомих.

Жанр прелюдії має тривалу історію, але кожен композитор інтерпретує його по-своєму. М. Каломіріс нерідко у своїй творчості застосовує народні грецькі мотиви, в прелюдіях, зокрема. Дослідження цієї теми показує як композитор поєднує національні мелодії з європейською класичною музикою. Вивчення прелюдій М. Каломіріса має й практичне значення – окрім того, що воно відкриває творчість маловіомого композитора українській науковій спільноті, вона також сприяє розширенню виконавського репертуару і може допомогти музикантам краще зрозуміти інтерпретацію творів композитора, що також актуалізує тему дослідження.

Мета дослідження – виявити композиторські і виконавські аспекти інтерпретації циклу “П'ять прелюдій” для фортепіано М. Каломіріса, а також його жанрові особливості. Мета дослідження потребує вирішення наступних завдань:

- дослідити жанр прелюдії;
- розкрити особливості стилю і мислення композитора;
- окреслити становлення новогрецької композиторської школи та визначити роль М. Каломіріса у формуванні її естетичних принципів і впливу на наступні покоління;
- визначити роль фортепіанної творчості М. Каломіріса у контексті розвитку музичного мистецтва Греції;
- проаналізувати інтерпретації прелюдій М. Каломіріса різними піаністами, вивчаючи використані ними технічні прийоми;
- проаналізувати композиційно-стильові особливості циклу “П’ять прелюдій”;
- дослідити відмінності прелюдій М. Каломіріса від інших композиторів.

Об’єктом дослідження є фортепіанна творчість М. Каломіріса, а його **предметом** – специфіка виконавської інтерпретації “П’яти прелюдій” (1939). Матеріалом дослідження є цикл “П’ять прелюдій” для фортепіано М. Каломіріса.

Методи дослідження. У магістерській роботі концепція спирається на комплекс методів сучасної музикології, а саме:

- *історико-генетичний*, спрямований на дослідження музичної культури Греції другої половини XX століття, виявлення стилістики циклу М. Каломіріса;
- *історико-біографічний*, метою якого є дослідження творчого доробку М. Каломіріса і висвітлення впливу соціокультурного середовища на музичне мислення композитора.
- *жанрово-стильовий*, необхідний для розгляду особливостей змісту і форми фортепіанних творів М. Каломіріса;
- *структурний*, завдяки якому досліджуються рівні музичної мови (мелодичного, ладо-гармонічного, метро-ритмічного) у творах М. Каломіріса;
- *семантичний*, аналізує смислові значення, які закладені в інтонаціях, метроритмі, фактурі та ладових структурах;
- *інтерпретаційний*, який націлений на розкриття особливостей

виконання Прелюдій М. Каломіріса піаністами Данає Дьоркен (*Danae Dörken*) та Аріасом Гаруфалісом (*Aris Garoufalis*).

Теоретична база. Магістерська робота спирається на праці зарубіжних та українських науковців:

- з теорії жанру мініатюри і прелюдії, зокрема (А. Калашнікова [1], Л. Путішина, [7], Н. Рябуха [8; 9], Н. Фіськова О. Нечепуренко [10], С. Шип [12], W. Apel [14], M. Bania [15], Ledbetter D. Ferguson H. [23], U. Molchko [26], K. Schöning [31]);
- з історії розвитку грецької композиторської школи XX століття (Л. Харалампіду І. Рябчун [11], A. Siopisi [34], K. Romanou [30]);
- з композиторської творчості М. Каломіріса (Л. Харалампіду І. Рябчун [11], K. Andreou [13], P. Kostantinidis [22], A. Siampani [33]);
- з виконавської і композиторської інтерпретації (Н. Кашкадамова [3], В. Москаленко [6]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві в аспекті композиторської і виконавської інтерпретації вивчається цикл “П’ять прелюдій” для фортепіано М. Каломіріса, який є маловідомим, що допомагає визначити основу спрямованість новогрецької музики середини першої половини – середини XX століття – тяжіння до використання народних джерел.

Практичне значення отриманих результатів роботи. Результати роботи можуть бути використані в подальших науково-практичних розвідках піаністів, а також на лекціях з дисциплін “Історія світової музичної культури”, “Аналіз музичних творів”, “Інтерпретаційний аналіз” для вищих спеціалізованих музичних закладів, а також з фаху фортепіано.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи були представлені на VI Міжнародній науково-творчій конференції “Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі” (14-15 листопада 2025 р., ХНУМ імені І.П.Котляревського) і на “Магістерських читаннях – 2025” (29 листопада 2025 р., ХНУМ імені І.П.Котляревського).

Структура дослідження складається із Вступу, двох основних Розділів (шість підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (36 позицій, з яких іноземними мовами – 24) і Додатків. Повний обсяг дослідження складає 64 сторінки, основний зміст викладено на 48 сторінках.

Ключові слова: *Маноліс Каломіріс, прелюдія, виконавська інтерпретація, музична культура Греції, фортепіанне мистецтво, композиторське мислення, жанр.*

РОЗДІЛ І.

ТВОРЧІСТЬ ГРЕЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА М. КАЛОМІРІСА: МИСЛЕННЯ, СТИЛЬ, ПИСЬМО

1.1. Постать М. Каломіріса в контексті новогрецької композиторської школи

Маноліс Каломіріс (1883–1962) – грецький композитор, піаніст, педагог, музичний критик, засновник Грецької (1919) та Національної (1926) консерваторій, основоположник новогрецької композиторської школи. У “Нарисах з історії грецької музики” Л. Харалампіду та І. Рябчун [11] згадується, що Каломіріс був не лише організатором консерваторської освіти, а й активним представником музичного суспільного руху, був директором Національного оперного театру та виступав як ідеолог музичного відродження Греції. Його сучасники згадують про нього, як про справжнього “художника-патріота”, який сприймав створення національної музики як громадську місію [12, с. 134].

М. Каломіріс народився 24 грудня 1883 року у місті Смірна (Туреччина, нині – Ізмір). З раннього дитинства він виявляв глибоку зацікавленість музикою, що значною мірою було обумовлено впливом матері та бабусі, які виконували народні пісні. У ранні роки сформував емоційний зв'язок із грецькою культурою, адже Смірна залишалася одним із найважливіших центрів еллінської культури. Сам М. Каломіріс згадував, що саме в дитинстві “відчув душу власного народу у спілкуванні з простими людьми” [12, с. 135], що визначило його творчий напрямок.

Смірна кінця ХІХ століття була багатонаціональним і багатоконфесійним культурним середовищем, у якому грецька традиція існувала поруч з османською, вірменською та західноєвропейською культурами. Саме таке середовище сприяло формуванню у М. Каломіріса раннього відчуття культурної багатоголосності, що згодом виявилось в його прагненні поєднувати грецький мелос з європейськими академічними формами, а не протиставляти їх одне одному.

Перші уроки гри на фортепіано він отримав у Діоніса Капагросса. У 1894

році М. Каломіріс переїхав до Афін, де навчався в Афінському Національному ліцеї, паралельно продовжуючи заняття музикою під керівництвом відомої грецької піаністки Софії Спануді¹, про що пишуть І. Рябчун та Л. Харалампіду у своїй книзі “Нариси історії грецької музики” [12, с. 134].

Афінський період навчання став для композитора першим зіткненням із суперечностями між академічною системою музичної освіти та живою народною традицією. В цей час у нього формується критичне ставлення до поверхового наслідування європейських зразків без урахування національного ґрунту, що згодом відіграє важливу роль у становленні його естетичних поглядів і публіцистичної позиції.

Саме завдяки С. Спануді юний композитор познайомився з новітньою європейською музикою вперше та почув твори композиторів-романтиків, що сильно вплинуло на його подальшу творчу діяльність. С. Спануді також підтримувала прагнення М. Каломіріса продовжити навчання закордоном, що описує А. Сіампані [33, с. 32-34]. Роль С. Спануді у формуванні музичного світогляду М. Каломіріса не обмежувалася лише педагогічним наставництвом. Вона стала для нього провідником у європейське музичне середовище, знайомлячи з ідеями пізнього романтизму та раннього модернізму. Під її впливом композитор уперше усвідомив різницю між академічною технічною підготовкою та художнім мисленням як цілісною системою, що згодом позначилося на формуванні його власної концепції музичної освіти.

Перед молодим музикантом постало питання вибору між кар’єрою лікаря, що відповідало бажанню його батьків, та професійним заняттям музикою, до якої він відчував справжнє призначення. Завдяки підтримці дядька, який погодився фінансово забезпечити його навчання, у 1901–1906 роках М. Каломіріс навчався у Віденській консерваторії.

Навчання у Відні стало для нього переломним етапом: у мемуарах М. Каломіріс неодноразово вказував, що саме там він “усвідомив необхідність служіння грецькому мистецтву” [12, с. 135]. Під впливом віденської атмосфери

¹ Софія Спануді (1878–1952) – грецька піаністка, музикознавець, педагог і музичний критик.

він відчув тяжіння до патріотизму і вперше замислився над концепцією нової національної грецької музики.

М. Каломіріс навчався у класі фортепіано у Вільгельма Рауха та Августа Сторма, композицію опановував під керівництвом Германа Греденера, а теоретичні дисципліни – у Євсевія Мандичевського², який мав українське походження і вплинув на формування музичного світогляду митця. С. Сіампані відмічає, що саме Г. Гренадер допоміг М. Каломірісу усвідомити значення фольклорної інтонаційності як основи національного стилю [33, с. 134-135].

В. Раух вважав методику К. Черні важливою основою для розвитку техніки піаніста, тому приділяв велике значення фразуванню, метроритмічній складовій музичного твору та використанню педалі. У цей період М. Каломіріс активно відвідував філармонію, оперний театр, особливо його захоплювали опери Р. Вагнера і симфонічна творчість Г. Малера, з котрим він був особисто знайомий.

Захоплення творчістю Р. Вагнера мало для М. Каломіріса не наслідувальний, а передусім концептуальний характер. Його приваблювала не стільки вагнерівська гармонічна мова, скільки сама ідея музичної драми, у якій міф, поезія та музика поєднуються в єдине художнє ціле. Саме така модель музично-драматичного мислення згодом стане визначальною для оперної творчості композитора.

У своїх спогадах М. Каломіріс згадував, що в його баченні Раух та Штурм представляли “старовіденську школу” (згідно з дослідженням Л. Харалампіду, І. Рябчун) [12, с. 135-136], де велика увага приділялася дисципліні й звуковеденню. Згодом, на думку композитора, це допомогло виробити власний принцип роботи над формою та фактурою.

У 1903 році у Відні було створено *Meisterschule* (“Школа майстерності”), яку очолював Еміль Зауер³. М. Каломіріс потрапив до класу Августа Штурма⁴,

² Є. Мандичевський–українсько-австрійський музикознавець, архівіст, редактор та педагог[2].

³ Еміль Георг Конрад Зауер – відомий німецький піаніст, учень Ференца Ліста [28].

⁴ Август Штурм – австрійський піаніст і педагог, відомий професор Віденської консерваторії у 1882–1912 роках [22].

який став його викладачем з фортепіано. Така форма підготовки мала для композитора особливе значення, оскільки була орієнтована не лише на технічну досконалість, а насамперед на виховання художньо зрілих інтерпретаторів, здатних до глибокого осмислення музичного образу.

А. Штурм представляв “старовіденську школу” фортепіанної гри – його стиль викладання характеризували строгість, вимогливість, відданість давнім музичним традиціям, про що розповідається у книзі А. Сіампані [33, с. 34]. Однак, А. Штурм вважав, що у М. Каломіріса є всі задатки для розвитку як композитора: “Я не знаю, чи маєш ти дані, щоб стати блискучим піаністом, але вірю, що в тобі криється багато якостей, які допоможуть розкритись у блискучого композитора” [33, с. 34], що відображає ставлення А. Штурма до М. Каломіріса. Викладач підтримував прагнення свого учня до створення авторських творів та сприяв їх виконанню на концертах. На четвертому році навчання М. Каломіріс розширив сферу своїх занять, вивчаючи вокал під керівництвом А. Іфферта та диригування у О. Томаса. Знайомство з Євсевієм Мандичевським⁵ стало поштовхом до усвідомлення ним значущості національної музики.

А. Штурм не лише підтримував творчий потенціал М. Каломіріса, а й сприяв виконанню його ранніх творів на концертах. На той час це стало першим невеликим визнанням молодого композитора.

Під час навчання М. Каломіріс створив низку творів, серед яких “Три балади” для фортепіано (1905). З часом його інтерес до виконавської діяльності зменшився, він повністю зосередився на композиції, прагнучи розвивати Національну грецьку школу.

У своїх мемуарах композитор зазначав, що його ранні твори неодноразово переписувалися та перероблялися [11, с. 135-136]. Зі зростанням досвіду

⁵ А. Сіампані підкреслює, що Є. Мандичевський відіграв ключову роль у розвитку музичного мислення М. Каломіріса – він вплинув на його розуміння поліфонії, європейської музичної історії та формотворення. Композитор згадував свого вчителя як “людину надзвичайної ерудиції” [33, с. 34. 9, с. 134-135].

М. Каломіріс знаходив у своїх текстах те, як він вважав, що потребує вдосконалення. Саме тому, деякі твори існують не в одній редакції.

Після завершення навчання у 1906 році митець вирушив до України. Його подорож почалася з Одеси, звідки він дістався Харкова, де працював у музичній школі імені Оболенських (1906–1910). Перебування в Україні справило на нього глибоке враження: він захоплювався місцевим музичним середовищем, часто відвідував філармонічні концерти та спілкувався з композиторами, зокрема з Федором Якименко⁶, дружба з яким сприяла поглибленню інтересу до національного стилю та оркестрового мислення, надалі це вплинуло на стилістику творчого доробку митця.

Український період став одним із ключових чинників формування національно орієнтованого мислення М. Каломіріса. Саме в Харкові композитор безпосередньо зіткнувся з музичною культурою, у якій фольклор органічно поєднувався з академічними жанрами, не втрачаючи художньої повноцінності. Для нього стало очевидним, що національна ідея знаходить своє втілення у практичній композиторській роботі. М. Каломіріс звернув особливу увагу на поєднання в доробку українських композиторів народного мелосу з академічними традиціями, що згодом стало визначальною рисою його власного стилю. Натхненний цими ідеями, він організував сольний концерт, у програмі якого прозвучали його авторські твори; особливий успіх мав цикл «Три балади», у яких уже відчувався вплив грецького фольклору (див. *Додаток А*).

Культура Харкова справила на композитора неабияке враження, особливо через симфонічні концерти, які проходили доволі часто. Це стало більшим поштовхом до думки, що грецька музика має отримати власну професійну основу. У праці І. Рябчун / Л. Харалампіду зазначається: “М. Каломіріс особливо підкреслював плідність практики виконання музики національних композиторів–сучасників, тому що у тодішній Греції ставлення до музики грецьких авторів було вкрай зневажливим і навіть принизливим. Тим більш не

⁶ Ф. Якименко (1876-1945) – відомий харківський композитор, піаніст, диригент, викладач, представник пізнього романтизму, брат композитора Якова Степового.

можна було навіть мріяти про включення їх творів до програми абонементних концертів”[11, с. 137].

Сценічний досвід остаточно переконав М. Каломіріса присвятити себе композиції. У 1910 році він повернувся до Афін, почав активно займатися творчістю, закликати грецьких композиторів до створення музики на основі грецького фольклору. Приїзд композитора до Греції став початком активного культурного руху. Він публікує програмні маніфести, зокрема статті, спрямовані на формування національно орієнтованої музичної мови, в яких наголошував на важливості використання живої народної мови та мелодики в професійній музиці [33, с. 40].

Після повернення до Афін М. Каломіріс занурюється у творчу та культурно-громадську діяльність. Перші роки стали для композитора періодом формування творчого погляду. Він публікує у пресі серію статей, в яких критикує відставання музичного життя Греції сьогодення [33, с. 40-42].

Композитор проводив масштабну просвітницьку діяльність, публічно читав лекції, створював гуртки однодумців, в які входили молоді композитори. Саме в цей час сформував власну ідею та закликав звертатися до фольклору не як до “декорації”, а як до живого інтонаційного джерела [33, с. 41-45].

У 1911–1915 роках М. Каломіріс активно виступав як піаніст та диригент, організовував авторські концерти, де представляв публіці не лише свої твори, а й музику сучасників, які поділяли інтереси композитора – працювали у національному напрямку. У цей період він починає роботу над першим масштабним жанром – оперою “Перший майстер”, яка створювалася протягом 1910-1915 років. Її прем’єра відбулася у 1916 році, знаменуючи появу першої нової великої національної опери Греції. Паралельно композитор працював над другою оперою – “Майя”, яку писав у 1914–1917 роки. Її прем’єра відбулася у 1919 році (вже після заснування М. Каломірісом Грецької консерваторії). Саме жанр опери став головним “інструментом” реалізації великої національної ідеї [33; 35].

У 1919 році заснував Грецьку консерваторію, а у 1926 — Національну

консерваторію Греції в Афінах, ставши її першим директором. Він прагнув створити музичну освіту європейського рівня. М. Каломіріс розробляв навчальні програми, викладав, запрошував провідних європейських викладачів, підтримував молодих композиторів і сприяв створенню національного музичного репертуару [33; 35].

У 1920–1930-х роках митець пише симфонії – “Симфонія сонця”, “Левентія”, симфонічні поеми та сюїти – “Східний живопис”, “Грецька сюїта”, опери – “Матір Божа”, “Прототопас” та інші. М. Каломіріс бере активну участь у культурних реформах: створює музичні школи, конкурси для молодих грецьких музикантів, підтримує розвиток симфонічних оркестрів та організовує музичні фестивалі [11; 13; 32; 35].

Участь композитора у культурних реформах розглядається як цілеспрямована стратегія формування музичного простору держави. За матеріалами музичної конференції *The National Element in Music* (Афіни, 2013), діяльність Каломіріса сприяла появі стабільного середовища для розвитку національної композиторської творчості та професійного виконавства [35, с. 216-220].

Під час подорожі у Францію (1930-ті роки) композитор презентує грецьку музику. Французькі критики схвально сприйняли його твори, відзначивши вплив слов'янської емоційності, середземноморської світлості та візантійської мелодики, про що дізнаємося з праці К. Andreou [13]. Міжнародне визнання М. Каломіріса у Франції пов'язане з його вмінням подати грецьку музику як складову загальноєвропейського культурного простору, а не як суто регіональне явище. Вирішальну роль у позитивному сприйнятті його творів відіграла стилістична цілісність, що поєднує елементи східної мелізматичної виразності та чітко вибудованої логіки.

У 1939 році з'являється цикл “П'ять прелюдій” для фортепіано (докладний аналіз якого, викладено у Розділі 2). Саме у цей період митець досягає найбільшої композиторської майстерності – період зрілості.

У 1940–1950-х роках він очолює Національну оперу, керує музичними

товариствами, пише статті про культуру, бере участь у формуванні музичної освіти Греції після Другої світової війни. Також, його діяльність охоплює жанр літератури: створює мемуари, есе, а також пише власні лібрето до опер [33; 35].

У 1950–1960-х роках М. Каломіріс зосереджується на педагогічній і літературній діяльності, продовжує удосконалювати власні твори, деякі опери перевидавав у нових редакціях – “Перший майстер” (перша редакція 1929 та друга – 1940 рік), “Майя”, “Матір Божа”, “Прототопас”. Композитор приділяв багато уваги новому поколінню музикантів, активно підтримував професійне зростання та сприяв формуванню індивідуального стилю молодих митців. За словами його учнів⁷, в останні роки композитор був більш вимогливим до себе – працював повільніше. Багато часу проводив у колі родини, студентів та колег [33; 35].

М. Каломіріс помер в Афінах 3 квітня 1962 року, залишивши величезний “національний” творчий доробок, сформовану ним потужну “мистецьку школу”, яка вплинула на наступні покоління грецьких композиторів.

1.2. Новогрецька композиторська школа: покоління, ідеї та представники

Формування новогрецької композиторської школи першого покоління відбулося в умовах піднесення патріотичних настроїв у суспільстві в кінці XIX – початку XX століть. Національне музичне мистецтво починає розвиватися як засіб духовного самовираження нової грецької держави⁸, щойно звільненої від османського панування (1830 р.). Головною метою композиторів цього покоління стало створення грецької музики, що ґрунтується на поєднанні фольклору, візантійської традиції та європейських академічних норм.

А. Сіампані зазначає, що саме культурна політика кінця XIX століття

⁷ Серед учнів М. Каломіріса: Н. Скалкоттас, Д. Мітрополус, Г. Понімеріс, А. Перпініас.

⁸ Культура давньої Греції бере свій початок ще з часів XI-VIII ст. до н.е. (до початку нової ери). Приблизно в цей період з’явилися перші спроби теоретичного осмислення звуку, ритму, ладової структури, ролі музики у поезії і драмі та їх взаємозв’язок. Музика була важливою в житті стародавніх греків, вона виконувалася на: церемоніях, весіллях, похоронах, під час спортивних змагань. Також, музика була важливим елементом театральних вистав того часу. Музичні інструменти цієї доби, такі як: двозвучна флейта, флейта пана, ліра, кіфара тощо. У V-IV ст. до н.е. в Афінах починають створюватися перші хорові композиції [див. 18].

сприяла тому, що музика стала “важливою частиною проєкту національного самоусвідомлення” [33, с. 22]. Водночас М. Кетрайт підкреслює, що грецькі композитори прагнули створити не просто європейську за стилем музику, а музику, яка звучить “по-грецьки” [18, с. 4].

Першим системоутворюючим чинником стала Іонічна школа – музична традиція, що виникла на острові Корф (на інших островах Іонічного моря), які десятиліттями перебували під впливом Італії. Саму тут зародився перший професійний музичний рух, який “адаптував італійські традиції та поєднав їх з місцевими елементами” [там само, с. 3], створивши підґрунтя для нового національного музичного стилю. Таким чином іонічна школа стала тією першою формою грецького професійного музичного середовища, яка поступово перетворилася на платформу для виникнення власної композиторської школи.

Паралельно в Афінах у кінці XIX – на початку XX століть формуються нові музичні інституції: приватні консерваторії, хори, аматорські симфонічні оркестри, завдяки чому, професійне музичне життя Греції XX століття почало розвиватися та стало основою, на якій згодом з’явилося перше покоління новогрецької композиторської школи [11, с. 117–120].

Поділ новогрецької композиторської школи на покоління ґрунтується не лише на хронологічних межах, а й на зміні художніх орієнтирів.

Розглянемо три покоління Новогрецької композиторської школи. До **першого покоління новогрецьких композиторів** належать:

– Георгій Ламбелет (1875–1945) — композитор і музикознавець, один з представників Іонічної школи. Він виступав за необхідність “створення музики, що ґрунтується на народному мелосі й демотичній мові” [35, с. 11]. Композитор вважав основою національного стилю поєднання “дорійського суворого образу та східної мелізматики” [35, с. 13].

– Діонісіос Лаврангас (1860–1941) – композитор, диригент і педагог, представник пізнього етапу Іонічної школи. Його творчість охоплює симфонічну, оперну та духовну музику, взяв активну участь у формуванні музичної освіти. Композитор прагнув розвинути національну оперу в Греції,

поєднуючи італійську оперну традицію з грецьким інтонаційним і драматургічним мисленням.

– Маріос Варвогліс (1885–1967) – композитор і диригент, що працював у напрямі неокласицизму, поєднував грецькі фольклорні інтонації з європейськими модерними традиціями.

– Еміліос Ріадіс (1880–1935) – знаний як “грецький Шуберт”, автор понад 200 пісень і численних обробок грецького фольклору. Його стиль характеризується поетичністю, витонченістю, застосуванням східної мелізматики.

В контексті названих композиторів, М. Каломіріс – є центральною фігурою першого покоління. Саме він здійснив, акумулювавши здобутки попередників, здійснив прорив у формуванні новітньої національної композиторської школи.

Основним завданням композиторів цього покоління було створення нової національної музики, яка б ґрунтувалася на традиціях, проте не відставала від європейських тенденцій. Композитори прагнули:

– перенести грецьку фольклорну традицію в рамки академічного жанру (опери, симфонії, камерної музики);

– поєднати елементи східного та візантійського розспіву (мелізматики) із романтичною гармонією та європейськими музичними формами;

– подолати вплив застарілих італійських оперних стилів, які залишилися у спадок від колоніального періоду (*opera seria / buffa*);

– закріпити *демотичну*⁹ грецьку мову як основу для формування національного музичного стилю, подолавши суперечності “мовного питання” та спрямовуючи вокальну інтонацію на природню метро-ритміку й мелодику;

– започаткувати грецьку музичну і консерваторську освіту, вивести національну музику на міжнародну сцену.

Саме ці композитори зробили перший крок у створенні професійної

⁹ Демотична мова – історично сформована народорозмовна форма новогрецької мови, протиставлена архаїзованій книжній формі [33].

музичної культури своєї Вітчизни. Вони ініціювали процес формування музичної освіти, симфонічних колективів, оперного театру та камерної сцени. Завдяки їм грецька музика почала формуватися як частина світового мистецтва, зберігаючи при цьому національну ідентичність, як зазначається у праці Л. Харалампіду, І. Рябчун [11, с. 117–144].

Попри те, що діяльність цього покоління була надзвичайно важливою, деякі музикознавці вважали спроби гармонізації візантійських та народних мелодій за європейськими зразками занадто спрощеними. Музика, яка органічно існувала у контексті селянських, церковних або імпровізаційних традицій, могла втратити свою природну мелодійну гнучкість при адаптації до сучасної нотації.

Розвиток національної музичної традиції отримав новий імпульс у творчості композиторів **другого покоління новогрецької композиторської школи**. На відміну від своїх попередників, вони працювали вже в умовах сформованих професійних закладах, це – консерваторії, симфонічні оркестри, музичні організації, ініціатором яких здебільшого був М. Каломіріс і його сучасники. З Л. Харалампіду / І. Рябчун, це покоління представлене “чисельним рядом митців, які своєю творчою, педагогічною і суспільною діяльністю сприяли плідному розвитку музичного мистецтва країни” [11, с. 132].

Характерною рисою композиторів цього покоління стало прагнення до індивідуалізації національної творчості, за якого народна мелодика перестає бути прямою цитатою й трансформується в інтонаційну модель для самостійних симфонічних та камерних творів.

У своєму дослідженні Л. Харалампіду та І. Рябчун зазначають, що «багаті прикрасами й мелізмами, подібно до народних пісень, нуттєві й щирі мелодії М. Каломіріса, які імітують звучання фльоери та зурни, а також самозаглиблена виразність мелодій М. Варвогліса і яскравий східний колорит мелодики М. Ріадіса» є характерними проявами стилістики першого покоління грецької національної композиторської школи [11, с. 167].

Творчість цих композиторів справила відчутний вплив не лише на

сучасників, а й на наступне покоління митців, яке продовжило лінію звернення до національної інтонаційності, уже в умовах стилістичного розмаїття ХХ століття.

На відміну від романтичної й фольклорної опори першого покоління, друге прагнуло розширити стильові рамки, поєднуючи інтонації грецького мелосу з елементами неокласицизму, неоромантизму й модернізму.

До другого покоління новогрецької композиторської школи належать: Г. Аксьєтіс (1897–1976), Т. Спатіс (1903–1978), Д. Левідіс (1886–1951), Г. Складос (1886–1967), П. Петридіс (1892–1977), А. Євангелатос (1908–1991), Я. Константинідіс (1903–1984) та інші. Їхня діяльність охоплювала не лише композиторську, а й реформування музичної освіти, проведення концертів, організацію творчих об'єднань, що значно посилило вплив грецької музики в культурному житті країни і за її межами.

У другій половині ХХ ст. виникає **третє покоління новогрецької композиторської школи**, яке знаменує перехід від національно-романтичної концепції до нової авангардної та експериментальної музичної парадигми. Композитори намагаються створити сучасний еквівалент давньогрецького театру, використовуючи складні ритми, електроніку, нетемперований стрій музичних інструментів та розширену інструментальну та вокальну техніки. Для митців цього покоління, як зазначено у роботі Л. Харалампіду / І. Рябчун, характерні “пошуки нових засобів виразності, створення власних систем, удосконалення нотації, інтерес до математичних, філософських наук, запровадження електронної музики” [11, 198]. Це покоління повністю інтегрує грецьку музику у європейський контекст модернізму та авангарду.

Серед найвпливовіших представників є:

– Я. Ксенакіс (1922–2001) – видатний і найвідоміший грецький композитор. Він запропонував нове поєднання музики й математики (стохастична композиція);

- М. Адаміс (1933–2013) переосмислив візантійську традицію через призму електроакустики;
- Т. Антоніу (1935–2018) є основоположником сучасного грецького авангарду;
- М. Хадзидакіс (1925–1994) і М. Теодораків (1925–2021) поєднали народну пісенність з сучасною гармонічною мовою.

Завдяки активній діяльності Д. Мітропулоса (1896–1960) та інших диригентів, грецька музика цього періоду потрапляє на провідні концертні сцени світу. Л. Харалампіду / І. Рябчун зазначають, що “крокуючи у ногу з сучасними досягненнями музичного світу, це покоління спромоглося вивести грецьку професійну музику на міжнародну арену, зумівши підняти її рівень, оновлюючи новими і дозволивши зайняти гідне місце серед інших професійних музичних шкіл Європи і Америки” [11, с. 198].

Таким чином, історія новогрецької композиторської школи постає як три послідовні хвилі розвитку, кожна з яких має власну задачу, але водночас продовжує традицію, започатковану першим поколінням.

1.3 Етапи еволюції композиторського стилю і мислення М. Каломіріса

Еволюція композиторського стилю М. Каломіріса відображає не лише послідовну зміну технічних та естетичних орієнтирів, але й формування національної спадщини, у рамках якої композитор прагнув створити новогрецьку професійну школу. У працях дослідників А. Сіампані [33], К. Андреу [13], Л. Харалампіду / І. Рябчун [11] простежуються три головні етапи становлення його стилю: ранній романтичний, період формування Національної школи та зрілий синтетичний стиль.

Навчання у Віденській консерваторії (1901–1906) стало для М. Каломіріса фундаментальним етапом становлення його музичної мови. За А. Сіампані, “Уже в цьому ранньому творі можна передбачити формування екзуберантного ідіоматичного стилю М. Каломіріса, який розвивається, спираючись на техніки, опановані ним у класах Греденера, із натяками на

грецькі та східні інтонаційні риси, що згодом визначають його музичну мову як композитора Грецької національної школи” [33, с. 89]. В перших фортепіанних творах – “Східному живописі” (1902), трьох баладах, ноктюрні *f-moll*, прелюдії та фузі для двох фортепіано, помітна тенденція до поєднання романтичної техніки з елементами східного та греко-острівного мелосу.

У Харкові (1906–1908), де композитор викладав та він активну концертну діяльність, його музичне мислення зазнало глибокого переорієнтування. Творчість українських композиторів, які активно у своєму доробку використовували мелос, справила на нього глибоке враження. І. Рябчун та Л. Харалампіду зазначають, що саме тут він відкрив для себе нові моделі програмності та симфонічного мислення, які надалі позначилися на його творчому методі [11, с. 140-142]. У цей час його композиторське письмо набуває більшої драматичності, щільності фактури й посиленої оркестрової образності. А. Сампані зазначає, що навіть у ранніх творах композитора можна прослідкувати формування його ідіоматичного стилю, який поєднує в собі греко-східні інтонації та ранні модальні експерименти [33, с. 89].

Повернення до Афін у 1910 році стало точкою відліку формування новогрецької композиторської школи. В цей час М. Каломіріс відкрито протиставляв свої ідеї застарілим академічним моделям та пропонував нові, засновані на грецькому мелосі, демотичній мові та поєднанні європейських традицій. У відомому “Маніфесті” 1908 року він сформував засади національної музики, після чого “розділив афінську публіку” і фактично започаткував дискусію про національний стиль.

Після повернення на Батьківщину композитор бачить своє призначення у сприянні розвитку музичної культури Греції, ґрунтуючи власну мову на фольклорі, легендах та поезії Паламаса [11, с. 134-144]. М. Каломіріс наголошував, що не прагнув буквального цитування народних пісень, він зазначав: “чисто фольклорних елементів у моїх композиціях мало... я є музикантом свого часу” [33, с. 52].

Важливим чинником впливу у цей період була творчість Р. Вагнера та драматична концепція музичного театру. М. Каломіріс зізнався: “Я завжди вірив у трьох богів: у музику Ріхарда Вагнера, у високі ідеали Елефтеріоса Венізелоса та, у поезії, у Костіса Паламаса. Усі троє завжди живуть у моїй душі, адже кожен із них сформував моє музичне мислення та моє художнє становлення” [33, с. 62].

У 1910–1930-х роках були створені його наймасштабніші твори: опери “Протопас” (1915), “Матір Божа” (1927); симфонічні твори “Героїчна симфонія” (1920), “Острівні картини” (1928 та 1939), “Симфонія добрих і необізнаних людей” (1931) [11, с. 140-141].

У 1930-1960-х роках стиль М. Каломіріса досягає максимальної індивідуальності та технічної концентрованості. Композитор активно гастролює Європою, представляє грецьку музику, розширює у своїй творчості жанровий діапазон: симфонії, оркестрові сюїти, поеми, камерна музика, вокальні та фортепіанні цикли і твори. А. Сіампані визначає пізній стиль композитора як такий, що ґрунтується на імпровізаційності, ритмічній варіативності та поліритмії: “Часті зміни метру, нерегулярне акцентування, тріольні фігури та поліметричні поєднання створюють загальне відчуття нестабільності та драматизму” [33, с. 76-80]. Важливістю цього етапу є поліфонічне мислення. У зрілому стилі М. Каломіріса поєднуються поліфонічність, модально-хроматичні моделі та вплив східних інтонацій [33, с. 89-90]. Зрілий стиль композитора характеризується:

- густими акордовими й хроматичними нашаруваннями;
- частими модуляціями та паралельним рухом різними інтервалами (терції, кварта, квінти, сексти);
- вільною формою творів;
- імпровізаційністю, яка споріднена з грецькою співочою традицією.

Саме в цей період з’являються його найвідоміші фортепіанні твори, в тому числі – цикл “П’ять прелюдій” (1939), в якому поєднується грецький мелос, імпресіоністичні гармонії та романтичні риси.

Важливо зазначити, що М. Каломіріс уникав, на той час, екстраних тенденцій і технік, зокрема додекафонію. Його позицію чітко виражає твердження: “Додекафонія за своєю природою – антинаціональна... вона усуває тональність і будь-яке вільне мелодичне натхнення” [13, с. 11], що певним чином свідчить про традиційне композиторське мислення.

Критичне ставлення М. Каломіріса до радикальних новаторських течій було зумовлене не запереченням сучасності, а прагненням зберегти мелодичну природу музики як важливий носій національної ідентичності.

Висновки до Розділу I

В ході дослідження постаті М. Каломіріса, становлення новогрецької школи та етапів еволюції композиторського стилю і мислення, ми дійшли наступних висновків:

1. М. Каломіріс – не лише засновник новогрецької композиторської школи, а й ключова фігура грецького культурного життя першої половини ХХ століття. Його діяльність сприяла початку традиції, пов’язаної з утворенням національної музичної школи. Вивчення біографії митця, ідей та розвитку стилістичного композиторського мислення вимальовує становлення грецької професійної музики у ХХ столітті детально продуманим та цілісним культурним проектом, який має чіткі художні засади.

Формування композиторського мислення М. Каломіріса можна розділити на два етапи:

1) Західно-європейська академічна традиція. Період пов’язаний з навчанням у віденській консерваторії. Вагомий вплив на цьому етапі мали навчання за фортепіанними методиками В. Рауха і А. Штурма, вивчення композиції у класі Г. Греденера, усвідомлення значення “національного” завдяки Є. Мандичевському та орієнтування на вагнерівську концепцію;

2) Використання пісенних інтонацій, метроритмічних формул та ладів, характерних для грецького та середземноморсько-східного мелосу. Композитор ототожнював ці аспекти з власними спогадами.

2. Творчий доробок композитора позначений національно-орієнтованим мисленням, що є результатом особистого досвіду. Він сприймав національну музику як форму духовної самоідентифікації. Ранні роки в Австрії та Україні М. Каломіріс пережив внутрішній злам, який перетворив його з талановитого піаніста та учня віденських майстрів на свідомого носія грецької ідеї. Вже тоді сформувався фундамент його мислення: створити грецьку професійну музику, яка б звучала сучасно, але зберігала органічний зв'язок із “народністю”. Саме це пізніше стане ядром його руху “музичного демотикізму”.

Перехід від піаніста-віртуоза та спрямованість на поглиблене вивчення композиції вказують на те, що М. Каломіріс від самого початку мислив себе не як виконавця, а як фундатора нової національної культури. Ідея служіння Греції наскрізно проходить в його життєтворчості: вона виявляється у створенні інституцій (дві консерваторії), організації концертів, написанні статей, формуванні покоління учнів, які засвоїли його ідею національно-орієнтованої музики.

Постать М. Каломіріса напряду пов'язана з виникненням новогрецької композиторської школи. Її становлення відбулося з кризою іонічної традиції, яка, попри заслуги, не змогла виробити власну національну мову та довгий час залишалася італізованою. На межі XIX–XX століть грецька музика переживала потребу в “перезавантаженні”. Греція, що перебувала у процесі формування національної культурної політики прагнула самовизначення, і саме музика мала стати мовою нового культурного початку. Композитори першого покоління (Ламбелет, Лаврангас, Варвогліс, Ріадіс) сформували ідейну основу цього руху, але тільки М. Каломіріс зумів об'єднати ці тенденції в цілісну концепцію. Для її представників, і особливо для М. Каломіріса, фольклор є інтонаційним джерелом, основою образності, але не способом прямого цитування. Її естетика формується на: переосмисленні народної творчості у межах академічної форми; використанні демотичної мови як природної вокальної основи; синтез східної мелізматики та європейської гармонії; тяжіння до драматизму; орієнтацію на виховання нового слухача та формування музичної освіти.

Таким чином, новогрецька композиторська школа постає як культурна спільнота, головною метою якої, є творчість і просвітництво населення Греції ХХ століття. У цьому контексті М. Каломіріс стає ініціатором та ідеологом цілого руху. Розвиток стилю композитора послідовний і логічний, його естетичні погляди формуються поступово, через поєднання різних впливів, пошуки та творчі зміни.

У ранніх творах композитора простежуються романтичні риси через увагу до густої гармонії, щільної фактури, виразної мелодики і різноманітного, за образністю, тематизмом. Саме в цей час з'являються інтонації, які згодом стануть характерними для його "грецького" стилю. У перших фортепіанних п'єсах виявлена тенденція до східного забарвлення, модальних ладів та гнучкої мелодичної лінії. Контакт із музичним середовищем України посилив його мислення про національність. Цей досвід став основою подальшого стильового зламу.

Повернення до Афін у 1910 р. стало переломним моментом: М. Каломіріс із композитора-індивідуаліста перетворюється на лідера національного руху. Для нього національна музика перестає бути жанровим вибором, вона стає творчим обов'язком. Формуються основні елементи його стилю: звернення до грецького мелосу, використання демотичної мови, вагнеріанська драматургія, розвиток системи лейтмотивів, зростання психологічної виразності. В цей період композитор закладає фундамент грецької національної музики та створює головні оперно-симфонічні твори. Композиторське письмо на зрілому етапі творчості М. Каломіріса стає структурно складнішим та концентрованішим: переважають модально-хроматичні структури, густі акордові поєднання, поліметрія, акцентність, імпровізаційна ритміка. Синтез симфонічної масштабності з камерністю, драматизму та ліричністю формує його авторський стиль. У цей час композитор досягає найвищої майстерності, зокрема у фортепіанних циклах, серед яких – "П'ять прелюдій" (1939).

Розглянувши етапи творчості М. Каломіріса, зробимо висновок, що його унікальний стиль проявився у результаті тривалого процесу, який включав:

накопичення інтонаційного досвіду, осмислення фольклору не як матеріалу для цитат, а як основу мелодичного мислення, реалізацію мелосу у великих та камерних жанрах.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що феномен М. Каломіріса полягає у поєднанні композиторської творчості з активною культурною та педагогічною діяльністю. Саме ця багатогранність дозволяє розглядати його постать як одну з визначальних для музичного життя Греції XX століття. Для Каломіріса музика не існувала ізольовано, він сприймав її як частину ширшого культурного процесу, у якому композитор виконує не лише художню, а й суспільну функцію, беручи участь у формуванні національної культурної свідомості.

Аналіз стилю композитора підтверджує, що новогрецька композиторська школа не була простим перенесенням фольклорних елементів у межі академічних жанрів. Її основою стало глибоке інтонаційне переосмислення традиції, яке дозволило зберегти зв'язок з національним ґрунтом і водночас створити повноцінну професійну музичну мову. Саме такий підхід забезпечив життєздатність школи та можливість її подальшого розвитку.

Таким чином, спадщина М. Каломіріса постає як фундамент для подальших стильових трансформацій грецької музики XX століття. Вона відкрила шлях до різних художніх напрямів від неокласичних до модерністських і авангардних, зберігаючи при цьому стійкий зв'язок із національною інтонаційною основою.

РОЗДІЛ 2.

П'ЯТЬ ПРЕЛЮДІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО М. КАЛОМІРІСА: АНАЛІТИЧНІ ЕТЮДИ

2.1. Проблема жанру прелюдії у працях українських і зарубіжних музикознавців

Оскільки головним матеріалом дослідження є фортепіанні прелюдії М. Каломіріса, розглянемо цей жанр.

Жанр прелюдії посідає особливе місце в історії європейської інструментальної музики, має багатовіковий шлях розвитку та належить до найдавніших у клавірному мистецтві. У музикознавстві визначення прелюдії здебільшого пов'язується з двома ключовими аспектами: з одного боку, це вступний твір до більш масштабних композицій, а з іншого – інструментальна п'єса вільної форми, інколи з рисами імпровізаційності.

На ранніх етапах розвитку дослідники вказують на те, що прелюдія не була лише технічною передігрою. У трактатах XV–XVI століть вона виконувала роль “привертання уваги”, щоб ввести слухача в образ наступного твору, в іншу тональність та надавала виконавцеві можливість перевірити стрій на музичному інструменті. Д. Ледбеттер та Г. Фергюссон [23] зазначають, що прелюдія своєрідною технічною вправою, націленою на формування моторики та інтонаційної виразності виконавця. Пізніше жанр значно розширився, від практичної імпровізаційної передігри до самостійного художнього твору, в якому проявлявся індивідуальний стиль композитора.

Еволюція прелюдії була тісно пов'язана із загальним розвитком клавірної музики XVII–XVIII століть. Зі зростанням технічних та художніх можливостей інструментів з'явилася потреба поєднати практичний та художній аспекти в одному творі.

Імпровізаційна природа закладена в етимології слова (від лат. – *praeludium*, *praetambulum*). Окрім латинських, у мові інших народів: фр. – *préluder* та нім. – *präcludieren*, що означає – імпровізувати. Також, в німецьких клавірних творах раннього XVI століття зустрічається назва “*prooetium*”, що в

перекладі з грецької – вступ. В Італії та Іспанії другої половини XVI століття подібні твори називали “*intonazione*” (інтонація).

К. Шенинг [31] пише про те, що у лютневій табулатурі середини XVI століття прелюдії часто позначаються “*ricercar*”. Також, зустрічалися назви “*anabole*” та “*harmonia*”.

В. Апель [14] вказує, що у німецькій традиції XVI століття все ж таки існувало розмежування між “*ricarcar*” та “*praeludium*”, це було пов’язане з типом фактури. Річеркар спирався на поліфонічну техніку письма, а прелюдій зберігав вільну, акордову та орнаментальну побудову, фігарації [31].

Подібні твори за своєю функцією могли мати різну назву, залежно від країни або регіону, але суть не змінювалася. Така різноманітність термінології у XVI столітті відображає невизначеність прелюдії як жанру, а здебільшого постає як технічна вправа.

Прелюдія зароджується в епоху пізнього Середньовіччя та Відродження, зазвичай не виконувалася згідно з нотним текстом, а імпровізувалася напряду. Показовим є вживання терміну “*praeambulum*”. Найперші відомі нотовані прелюдії були органними, та виконувалися як вступи до вокальних творів у церкві. Пізніше з’являються прелюдії для інших інструментів, зокрема лютні – слугували перевіркою налаштування ладу та розігрівання пальців виконавця [23]. Слід зазначити, що у той час у світській музиці прелюдія була тісно пов’язана з домашнім музикуванням [7].

Дослідники Д. Ледбеттер та Г. Фергюсон [23] пишуть про те, що багато ранніх прелюдій використовувалися у педагогічній діяльності, оскільки вони містили секвенції побудовані на терціях та квартах, переходи між різними видами фактури, акордові ходи, технічно складні пасажі. Все це було спрямовано на підготовку музиканта.

Найдавнішими відомими зразками прелюдій вважаються п’ять коротких органних *Praeambula* з табулатури Адама Ілеборга 1448 року, зібрані під заголовком “*Incipiunt praeludia diversarum notarum*” [23]. У праці музикознавця В. Апеля “*The History of Keyboard Music to 1700*”, визначена стилістика ранньої

прелюдії, яка простежувалася у творчості А. Ілеборга: “Ці пісні мають органний стиль, який явно відрізняється від стилю ранніх німецьких джерел, зокрема через дуже орнаментовану та часом віртуозну обробку верхньої частини, яка нагадує розкішні фігурації італійської органної музики, знайдені в Кодексі Фаенца. Але між ними є безпомилкова різниця. У творах Кодексу Фаенца фігурації єдиного характеру плавно йдуть одна за одною; але Ілеборг, навмисно або через брак здібностей, постійно змінює свій задум. Його винахідливість вичерпується в кінці кожного такту, і кожен такт наповнюється новими фігурами. Лише в окремих послідовних пасажах виникають більш єдині формулювання, але ні їхня елегантність, ні виразність не вражають” [14, с. 41].

М. Банія [15] зазначає, що трактування музикантом арфи чи лютні супроводжувалося ритуалом “переналаштування” струн, яке фактично ставало невіддільною частиною прелюдії. У збірниках XVII століття зустрічаються твори “*tastar de corde*”, тобто “настроювання струн”, що передували основним композиціям.

У статті Л. Путішиної [7] йдеться, що у XVI – XVII століттях англійські вірджиналісти (В. Берд, Дж. Булл, Д. Блоуа, Г. Персел) створювали перші приклади інструментальних мініатюр, здебільшого з пісенно-танцювальною основою. У цих творах переважають інструментальні обробки побутових пісень та танців, що спиралися на англійський мелос і призначалися для камерного музикування. Дослідниця наголошує, що саме вірджиналісти вперше надали мініатюрним клавірним п’єсам статусу самостійного художнього твору. Це сприяло подальшому розвитку та становлення жанру прелюдії в європейській музичній культурі.

В епоху бароко прелюдія набуває офіційного статусу інструментального жанру. Вона починає функціонувати в рамках пар прелюдія-фуга (як у Й. С. Баха) або як частина партити. Й. С. Бах систематизував жанр у двох томах “Добре темперованого клавіру”, охопивши всі двадцять-чотири тональності. У цих творах ранні імпровізаційні елементи поєднуються зі строгим контрапунктом. Зазначимо, що ця музика пронизана релігійно-філософським

змістом, що виявляється у внутрішній зосередженості, емоційній глибині та концептуальній насиченості.

Прелюдія остаточно набуває статусу інструментального жанру та знаходиться поряд з фугою та в межах партити. Також, у цей період зростає педагогічний інтерес до мініатюрних клавірних творів, особливо показовими є “Двадцять маленьких прелюдій” Й. С. Баха. Вони поєднують мініатюрність, лаконічність та елементи імпровізаційності при цьому залишають строгу структуру [7].

В добу класицизму, коли фортепіано поступово витісняє інші клавірні інструменти (клавесин, клавикорд), жанр мініатюри, зокрема прелюдії, практично не відіграє ролі в музичному процесі. Натомість провідне місце у фортепіанному репертуарі займають великі циклічні форми, як соната, концерт, варіації та рондо, які відповідають естетичним засадам епохи. Поодинокі приклади – це вправи-композиції, наприклад, дві прелюдії, ор.39 (1789) Л. ван Бетховена, в яких тональні послідовності змінюють багаторазові модуляції [16; 26].

У XIX столітті в період розквіту музичного романтизму, композитори починають трактувати жанр як самостійну фортепіанну п'єсу імпровізаційного типу. Ф. Шопен, добре обізнаний з творчістю Й. С. Баха, створює цикл з 24 прелюдій, ор. 28, охопивши всі мажорні та мінорні тональності [32]. Саме в його творчості прелюдія набуває індивідуалізованих рис ліричної мініатюри. Шопенівські прелюдії входять у широку систему фортепіанних мініатюр разом з полонезами, мазурками, вальсами, ноктюрнами та іншими жанрами. Попри різні витoki, їх об'єднує спільна концепція – зосередженість на внутрішньому світі людини, філософському роздумі та емоційних переживань.

Трактування прелюдії Ф. Шопеном продовжило розвиток у творчості Г. Форте, К. Дебюссі, М. Равеля, М. Каломіріса, О. Мессіана та інших, кожен з яких розширював художні та композиційні можливості. Так у творчості Р. Вагнера в опері “Тристан та Ізоolda” прелюдія повертається до історичної функції та постає у вигляді оркестрового вступу та задає емоційний образ

всього твору. В цьому аспекті музикознавці В. Апел [14], М. Банія [15], Д. Ледбеттер та Г. Фергюссон [23], Л. Путішина [7], К. Шенинг [31] акцентують, що жанр прелюдії є досить “гнучким” і його можна окреслити тільки приблизно, адже первісно це була коротка імпровізаційна передгра, яка згодом еволюціонувала до самостійного художнього твору.

У вітчизняному музикознавстві жанр прелюдії розглядається у ширшому контексті фортепіанної мініатюри. Українські автори А. Калашникова [1], Н. Рябуха [9] та Л. Путішина [7] цікавляться не лише історичними витоками жанру, а й тим, як проходить становлення прелюдії в умовах модерної української культури та яким чином поєднується традиція з новаторством.

В українській музиці до жанру зверталися – В. Барвінський, С.Борткевич, В. Косенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, І. Карабиць, В. Бібик та інші.

Малі форми стали джерелом стилістичних експериментів української фортепіанної музики. А. Калашникова [1] у підрозділі присвяченому східноукраїнському регіону вказує, як композитори виходять за межі суто вокальної сфери, поступово формуючи оригінальний фортепіанний репертуар, у якому вагоме місце належить мініатюрам, зокрема й прелюдіям. Показовим прикладом дослідниця називає цикл з “24 прелюдій і фуг” В. Задерацького, в якому композитор досягає органічного синтезу поліфонії та гомофонно-гармонічної фактури, використання елементів авангарду, а також складної гармонії з народно-пісенними мотивами.

Н. Рябуха у своїй докторській дисертації “Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід” [9], розглядає прелюдії крізь призму проблеми звукового образу. Аналізуючи фортепіанні прелюдії К. Дебюссі, дослідниця підкреслює, що вони насичені тембровістю: ефект “звукової плями” з пентатонових глісандо, колористичними зіставленнями регістрів, тризвуків та акордів, а також розшарування фактури [9, с. 252]. Таким чином, у фортепіанній фактурі проявляються риси не тільки колористичного, але й оркестрового письма, що свідчить про збагачення жанру.

2.2. Композиційно-стильові особливості П'яти прелюдій М. Каломіріса

П'ять прелюдій (1939) М. Каломіріса належать до зрілого періоду творчості митця, коли композиторський стиль набуває більшої індивідуальності. Цей цикл ґрунтується на поєднанні романтично-модерної гармонічної мови з інтонаціями грецького фольклору, що надає циклу виразного народного колориту. Звернення до жанру “прелюдії” дозволило митцю лаконічно передати дух національної традиції та імпровізаційний образ творів. Фольклорна основа втілена у тематизмі, ладовій структурі, метроритмі та фактурі.

На початку, коли композитор писав збірку прелюдій, він планував цикл з шести частин, але прибрав першу, про що зазначає А. Сіампані [33]. Принцип нумерації частин відрізнявся від остаточного варіанту: перша прелюдія була задумана як друга, друга — як третя, а п'ята мала подвійне маркування — №4 і №6. Дослідниця припускає, що першою у циклі могла бути зовсім інша прелюдія, зокрема з циклу “Чарівні трави”, яку М. Каломіріс виконував на концертах як вступну. Саме вона не увійшла до друкованого видання.

“П'ять прелюдій” – є циклом, прелюдіями-присвятами, на що вказують приписки композитора до кожної: 1. Крино, 2. Алеко Георгіадісу, 3. Крино, 4-5. Лілі Лалауні.

Розглянемо кожну частину циклу окремо, спробуємо виявити принцип циклічності, жанрово-стильові особливості і специфіку композиторської інтерпретації жанру.

Прелюдія №1. Molto Agitato ed appassionato. Твір був написаний 30 жовтня 1939 року в будинку митця в Палео Фаліро [33]. Ця прелюдія присвячена дочці композитора “Τῆς Κρίνως” – що в перекладі з давньогрецької означає “Крині”. Попри це можна зазначити також, що згідно з давньогрецькою міфологією, Крино була однією з німф – володаркою водних джерел, що певним чином відображено в образі твору.

Основна тональність прелюдії – *g-moll*, написана у складній

тричастинній формі (АВА₁) (з контрастною серединою). Особливістю твору є використання двічі гармонічного мінору (характерну для музики багатьох народів), фактура – гомофонно-гармонічного типу, починається вступом (2 такти) гамоподібними пасажами шістнадцятими у лівій руці в низькому регістрі (велика-мала октави), що нагадує образ водної стихії в дусі багатьох творів романтичної доби. Таким чином, ліва рука створює “фон”, в той час, як у правій викладається мелодія акордами терцієвої структури. Вона починається квінтовим стрибком угору, після чого продовжується переважно пощаблевий рух. Загальний образ цього розділу — бурхливий, пристрасний і нестримний (див. *Додаток Б*).

Гармонія розділу будується навколо тоніки (t–s–t–ii2–t). Форма – період з трьох речень неквадратної структури. Перехід до середнього розділу здійснюється через зменшений септакорд. У п’ятнадцятому такті відбувається розширення мотиву, завдяки розміру 5/4.

В середньому розділі повертається розмір 4/4. Лад змінюється на *G-dur* з низьким VI і VII щаблями (мелодичний мажор). Ліва рука створює коливання та відчуття спокою завдяки ритмізованому руху, тоді як мелодія правої руки викладена більш вільно, має риси імпровізаційності, із великою кількістю мелізмів (трелей, форшлагів), різних ритмічних малюнків, що складаються з різноманітних таплетів — від триолей до септолей.

За образним змістом розділи суттєво відрізняються: перший – бурхливий, мелодія викладається акордами переважно довгими тривалостями, середній – (позначка в нотах – *rosso più calmo*) більш спокійним, ніжний, плинний, прозорий, споглядальний, імпровізаційного типу. Гармонічна структура середнього розділу є більш розвиненою: T – r.II2 – VI#5 – N7 – Db5 – VI> – T – зм.VII34 → м.VII – Db5.

Композитор робить динамізовану репризу. Першочерговий мотив спочатку звучить спокійно, викладається одноголосно з супроводом у лівій руці (подібно до першого розділу). У наступному реченні образ переходить до пристрасного й нестримного завдяки введенню щільної акордової фактури в

правій руці.

У коді звучить перехід, подібний до того, який використовувався перед середньою частиною – через зменшений септакорд. В наступному такті звучить тонічний септакорд, що додає колорит, напруженість та нестійкість.

Однією з особливостей цієї прелюдії є використання великого мінорного септакорду першого щабля. Також спостерігається динамічний і артикуляційний контраст: вперше композитор застосовує септакорд на *p*, а в наступному такті – *sf*. Через тип фактури, акордові і октавні послідовності/пасажі, ритмічні будови, твір явно вказує про свою належність до романтичної традиції, але перемінні лад/гармонія та дисонансність позначає модерністсько-орієнтоване композиторське мислення/письмо.

Прелюдія № 2. Andantino piacevole. Цю прелюдію композитор присвятив своєму другу – “Αλέκο Γεωργιάδης” (Алеко Георгіадісу). Твір був написаний 15-17 жовтня 1939 року. Значною мірою ця композиція натхненна французькою традицією: використання модальних структур, фактурних прийомів глісандо, арфоподібних фігурацій, метричної варіативності та інтервальних співвідношень кварт, квінт та секст у комплексі з різноманітними таплетами формує імпровізаційно-виразний тип мелодики [33].

Основна тональність твору – *F-dur*, так само як й в першій прелюдії, гармонічний розвиток першого розділу відбувається навколо тонічної функції з переходами до інших на тонічному органному тоні. Характерною особливістю є використання в кульмінаційних зонах VIIb (вказує на міксолідійський лад), а також руху мелодії паралельними інтервалами – квартами, квінтами і секстами. Форма твору – тричастинна (ABA₁).

Твір починається двотактовим вступом в лівій руці, який вже нагадує принцип з першої прелюдії – хвилеподібний в романтичній манері (ніби зображає гру на арфі), але іншими тривалостями (вісімки) і іншою мелодико-інтервальною складовою (рух звуками тонічного акорду з додатковими тонами, принцип: від широких [октава, квінта] до вузьких

інтервалів [секунди]) (див. *Додаток В*). Перший розділ побудований у формі неквадратного періоду, що складається з двох речень **abc** (7+22 тактів). У третьому такті з'являється основна мелодія в правій руці — вона викладена чистими квартами, поступово спрямованими вгору до акорду III(-5). Образ першого речення – ніжний, тендітний, споглядальний, протяжний. У другому реченні (з дев'ятого такту) викладення продовжується чергуванням квінт і секст, композитор активно застосовує прохідні хроматичні звуки, що надають музиці певної загадковості. Починаючи з третього речення, хроматичні тони з'являються частіше, що свідчить про поступовий відхід від основної тональності.

Середній розділ відзначається зміною тональності з *F-dur* на домінантову *C-dur*. Його форма — неквадратний період, що складається з трьох речень (7+11+11 тактів). Перші сім тактів мелодії побудовані акордовим викладом із використанням пунктирного ритму. У шостому такті змінюється розмір на 2/4, з'являється динамічний контраст (*pp subito* — *mf*). Далі звучить акорд III₃₄(-5), після якого виконується глісандо, що веде до продовження мелодичного розвитку. В другому реченні повертається початковий розмір (3/4), мелодія звучить одноголосно, набуває східного та імпровізаційного образу, тональність – *a-moll*. Композитор активно використовує таплети. Третє речення починається в тональності *As-dur*. Перехід до репризи здійснюється через домінантовий тризвук.

Реприза має форму неквадратного періоду, що складається з двох речень (6+6 тактів). Вона звучить динамічніше завдяки зміні ритму в лівій руці – з восьмих на триолі, а також перенесенню мелодії октавою вище. Спільним із початковим розділом є завершення першого речення: акорд звучить у тому самому регістрі, однак цього разу мелодія – низхідна. Прелюдія завершується поступовим рухом мелодії вгору. В останніх трьох тактах у правій руці звучить тоніка, що підкреслює стабілізацію основної тональності та відчуття завершеності. Колориту додає кінцевий хроматичний звук у лівій руці –

ре-бемоль, який виконує функцію гармонічного щабля *F-dur*.

Прелюдія № 3. Appassionato con moto. Композитор, як і першу прелюдію, присвячує цей твір своїй дочці “Τῆς Κρίνως” – Крино. Твір був написаний 6 вересня 1939 року, тобто раніше за першу та другу. За образним змістом, музика прелюдії подібна до першої – схвильована, смілива, зухвала.

Основна тональність твору – *a-moll*, написана у складній тричастинній репризній формі з епізодом та кодою. Перший розділ побудований у формі неквадратного періоду, який умовно можна розділити на 9 тактів (це позначено у нотному тексті самим композитором). Тематичний матеріал викладається у розмірі 5/4 – поєднання двох менших (3+2/4). Метроритмічна схема першого розділу має структуру 5+4 такти.

Твір розпочинається акордами на *ff* у розмірі 5/4. Мелодична лінія лівої руки проводиться звуками тонічного тризвуку, створюючи відчуття стійкого тонального центру, оскільки, у той самий час права рука викладається хроматичним рухом септакордів. Композитор використовує двічі гармонічний мінор у поєднанні з фригійським ладом у фактурі правої руки, що надає звучанню особливої напруженості та колористичної виразності. Надалі відбувається зміна розміру (див. *Додаток Г*).

Цей розділ має щільну фактуру: акорди з між партіями двох рук створюють багат шаровість та масштабність. Використана метроритмічна організація позначає танцювальність – пунктирний ритм нагадує пульсацію у стилі грецьких народних танців балос¹⁰ та пентозалі¹¹.

Середній розділ **allegro molto vivace** написаний у розмірі 2/4, характеризується вільним викладом тематичного матеріалу, без чітко окресленої структурної організації. Його основа має розвитковий образ і ґрунтується на

¹⁰ Балос (Μπάλος) – традиційний грецький парний танець, поширений на Егейських островах. Назва походить від італійського слова “ballo” – танець. Зазвичай виконується після урочистих частин святкування, зокрема весілля, як вираження радості та гармонії.

¹¹ Пентозалі (Πεντοζάλης) – традиційний чоловічий бойовий танець родом з острова Крит (Греція). Його назва походить від грецького *πέντε* (*pente*) – “п’ять” що символізує п’ять кроків або п’ять стрибків.

контрастному тематичному матеріалі – легкому, грайливому, танцювальному з елементами імпровізаційності.

На початку мелодична лінія лівої руки побудована на тоніко-субдомінантовому співвідношенні, викладену шістнадцятими тривалостями з використанням баса на Т, доповненим хроматичними підголосками, що наділяє музику рухливістю та напруженням.

Мелодія правої руки вирізняється коротшими тривалостями, з використанням різноманітних ритмічних фігур (квартолей, квінтолей, секстолей, септолей), синкоп і пунктирного ритму. В мелодії – хроматичні пасажі, поєднання двічі гармонічного мінору та фригійського ладу, що наділяє музику виразним колоритом. Поступово звучання наростає, переходячи до наступного більш напруженого схожого тематичного матеріалу.

У розділі **L'istesso tempo** композитор застосовує складні віртуозні хроматичні пасажі, поступово прискорюючи темп і ритмічну пульсацію, що вимагає від виконавця високого рівня майстерності. Завдяки цьому динамізованому фрагменту відбувається плавний перехід до репризи.

Реприза (*Marziate*) написана в тональності *A-dur* і охоплює 8 + 15 тактів. За образом вона емоційно насичена та напружена, побудована на матеріалі першого розділу з використанням інтонаційних елементів середнього. Динамізація досягається завдяки октавному руху в лівій руці, що створює відчуття зростання енергії та масштабності.

Кода, яка складається з шести тактів, базується на матеріалі початку середнього розділу. Після поступового глісандо вниз композитор використовує VII, який згодом переходить у t, підсумовуючи розвиток твору й надаючи завершенню відчуття стабільності та логічної цілісності.

Прелюдія № 4. Quasi recitativo. Твір присвячений Лілі Лалауні¹².

¹² Ліла Лалауні – грецька піаністка та композиторка. Онука композитора Тімотеоса Ксантопулоса та донька музичного критика Олександри Лалауні. Вважалася дитиною-вундеркіндом — свій перший концерт дала у віці восьми років, виконавши Фортепіанний концерт ля мінор Роберта Шумана. У дев'ять років переїхала до Відня, де навчалася у Музичній академії (нині — Віденський університет музики і виконавського

Прелюдія написана у простій двочастинній формі зі вступом та доповненням.

Розпочинається прелюдія невеликим вступом, має риси імпровізаційності і співучості, у якому композитор не зазначає розміру, що підкреслює вільність у виконанні. Попри відсутність ключових знаків, тональний центр прелюдії зосереджений навколо ноти “*fa*”.

Вступ має плачевні, скорботні мотиви, що створюють образ емоційної зосередженості та внутрішнього суму (див. *Додаток Г*). Умовно вступ можна поділити на 6 тактів. Характерною особливістю є ведення різноманітних ритмічних малюнків для створення прискорення метроритмічної пульсації та більшої емоційності. Мелодичний рух в на початку має висхідний напрямок. Для посилення напруги використовується поєднання дуолей, триолей і тремоло, після яких слідує низхідний хроматичний пасаж.

Andantino quasi Allegretto Перший розділ написаний в розмірі 7/8, в партії лівої руки використовується ритмічна пульсація, що є ознакою епітрітосу¹³ [33].

Починається невеличким однотактовим вступом, ритмічна побудова якого одразу вводить слухача в новий стан. Написаний у формі неквадратного періоду та складається з дев'яти тактів, перше речення 4,5 такти, друге – 3,5 (2–10 такти). Партія лівої руки ґрунтується на органному пункті, чергуванням баса на нотах “*fa*” та “*ci*”. Мелодія правої руки насичена мелізматикою, в першому реченні має низхідний напрямок руху, тоді як в другому – висхідний.

Другий розділ поступово з'єднується з першим через висхідний пасаж мелодії до наступного викладення теми. Ця частина не є самостійною темою, а лиш розвиває матеріал першої. Межі можна окреслити з 11-й по 32-й такти, при цьому будь-яка структура відсутня, розвиток проявляється в ладово-гармонічній

мистецтва), вивчаючи фортепіано, оркестровку та композицію. На своїх концертах часто виконувала твори М. Каломіріса [33].

¹³ Епітрітос (ἐπίτρίτος) – давньогрецький метричний термін, що означає ритмічну структуру “понад третій” (у співвідношенні 4:3). У стародавній поезії позначав певне чергування довгих і коротких складів, а в грецькій народній музиці використовується для опису ритмічного типу, спорідненого з розміром 7/8 (3+2+2 або 2+2+3), на основі якого побудовано деякі традиційні танці.

нестійкості. Образ – експресивний, імпульсивний, наспівний.

Доповнення (кода) охоплює останні сім тактів твору. Цей розділ слугує емоційним завершенням усієї прелюдії, створюючи образ згасання при збереженні внутрішньої напруги. На структурному рівні його функція полягає у закріпленні тоніки, що забезпечує відчуття остаточного завершення композиції: нота “*fa*” у змінному мажорно-мінорному ладі являє собою поєднання двічі гармонічного, фригійського (мінорні лади) та мажорного мелодичного ладів. На це вказує ряд наступних факторів: тяжіння до центру ноти “*фа*”; *Пь* щабель, що є ознакою фригійського ладу; *VII#* і *IV#* вказує на двічі гармонічний мінор; *VIb* є ознакою *F-dur* гармонічного.

Прелюдія № 5. Assai vivo e vigoroso (Leventika – з хоробрістю)

Дана прелюдія, так само як і четверта, присвячена Лілі Лалауні, була створена у жовтні 1939 року. Твір написаний у формі рондо в тональності *a-moll*, розмір – 2/4. Композиція відкривається чотиритактовим вступом, який одразу задає образ п’єси – активний, мужній, урочистий – у дусі маршу. Композитор активно застосовує пунктирний ритм та акценти, що стає основою всієї прелюдії.

Перший мотив рефрену викладений у формі квадратного періоду (4+4 такти), проводиться в основній тональності. Другий має аналогічну форму, проте звучить у тональності мінорної домінанти (*e-moll*). Далі обидва мотиви повторюються, набуваючи динамічнішого звучання та видозмін внаслідок заміни шістнадцятої ноти пунктирного ритму на форшлаг, додавання секундових тонів до акордів правої руки.

Крім того, динамізація досягається через додавання до партії лівої руки коротших тривалостей. У проведенні теми в основній тональності до шістнадцятої пунктирного ритму додається ритмічний малюнок з двох тридцять других та однієї восьмої. Коли тема звучить у тональності домінанти, початковий висхідний хід зберігається, але тепер він повторюється двічі, виконуючись шістнадцятими тривалостями, на відміну від першочергового

пунктирного ритму. Між цими ходами мелодія лівої руки також розвивається по звуках хроматичної гама тим самим новим ритмічним малюнком.

Після другого проведення хроматичної гама знову звучить хід від першочергової тоніки "ля" великої октави, який підіймається до ноти "до" другої октави, а потім за тим самим принципом рухається вниз по звуках хроматичної гама. У лівій руці звучить неповний тонічний акорд, тоді як у правій – неповний тонічний акорд із додаванням сьомого ступеня, після чого мелодія стрімко рухається вниз на глісандо, сповіщаючи про закінчення викладення рефрену.

Епізод починається раптовим *pp*. Фрагменти мелодії правої руки інтонаційно нагадують ритми рефрену зі звукозображенням флейти, тоді як рух у лівій руці створює постійний фон, ґрунтуючись на шістнадцятих секстолях. У наступному такті мелодія правої руки викладається на фоні незмінного ритму в лівій руці, але вже шістнадцятими септолями. Цей мотив повторюється двічі, після чого розвиток відбувається внаслідок висхідно-низхідного руху з використанням трелі.

Другий рефрен проводиться двічі (чотири такти), відбувається модуляція у тональність *Es-dur*. Тема спочатку викладається у формі, подібній до початкової, але далі набуває варіативних та імпровізаційних рис.

Виклад наступного епізоду починається в однойменній до другого рефрену тональності (*es-moll*) (80-й такт). Перші два такти відіграють роль невеликого вступу, що переводить слухача в інший емоційний стан. Заповнення побудоване на "зависаючих" квінтах у квінтовому ритмі. У третьому такті в верхньому регістрі вступає мелодія ніжної та ліричного образу, пізніше "відповідь" проходить у низькому регістрі, де набуває оповідальних рис. Контраст регістрів формує своєрідний діалог, який підкреслюється перехрещенням рук, що допомагає виконавцю відчувати внутрішню напругу, яка прагне до розв'язання.

У 94-му такті відбувається зміна тональності на *G-dur*. Тема продовжує рух по звуках домінанти нової тональності. Мелодія починає звучати

динамізовано завдяки ходам то звуках неповного тризвуку в лівій руці. Спочатку цей рух є непостійним, чергуючись з квінтами. Пізніше, після перекладення руки, мелодія підіймається у більш високі регістри, а партія лівої руки стає ще більш динамізованою завдяки більш рухливому голосоведенню. Тональний центр у цьому епізоді залишається нестабільним. В останніх чотирьох тактах поступово з'являються мотиви рефрену, які слугують переходом між двома різними тематичними матеріалами.

У фінальному проведенні рефрену тема повертається до основної тональності. Композитор об'єднує насичені акорди, які звучать октавними стрибками, з глісандо по всій клавіатурі. Таке фактурне та динамічне завершення забезпечує блискуче та тріумфальне завершення циклу.

Розглянемо принцип, за яким будується цикл. С. Шип підкреслює: “циклічним називають твір, що складається з цілком самостійних музичних композицій, об'єднаних на основі певних жанрових принципів та єдиного музично-драматургічного задуму” [12, с. 306]. У контексті “П'яти прелюдій” М. Каломіріса циклічність проявляється в наступному:

- повторюваність тематичного матеріалу;
- єдність змісту;
- образність;
- фольклорне підґрунтя;
- стильова однотипність.

Повторюваність є одним з провідних типів циклічності в П'яти прелюдіях. В кожну мініатюру, за винятком четвертої, композитор вводить два різнохарактерних тематичних матеріали, зіставляючи два протилежних образи. Подібний спосіб формує впізнаваний структурний тип, що надає циклу драматургічної логіки.

Драматургічний принцип побудови циклу:

Перша прелюдія: образ першого розділу ілюструє водну стихію – бурхливу, пристрасну і нестримну; у другому, навпаки – спокійний, ніжний,

плинний, прозорий, споглядальним, імпровізаційного типу.

Друга прелюдія: тематична сфера першого розділу – виразна, споглядальна, в романтичній манері; другого – східно-імпровізаційна.

Третя прелюдія: перший образ – схвильований, сміливий, зухвалий. Другий – легкий, грайливий, танцювальний з елементами імпровізаційності.

Четверта прелюдія є моонообразною і виконує функцію *інтермеццо*, створюючи своєрідну “паузу” всередині контрастних двотемних частин. Твір органічно зберігає належність до циклу, оскільки повторює притаманну для всіх прелюдій фактурну й ритмічну стилістику, спирається на інтонації мелосу, має подібний до попередніх частин ладово-гармонічний розвиток.

П’ята прелюдія: рефрен – активний, мужній, урочистий, у дусі маршу. Перший епізод імітує гру на флейті, інтонаційно схожий з рефреном, імпровізаційного типу, а другий епізод – ніжний та ліричний, з оповідальними рисами.

Єдність змісту П’яти прелюдій утворюється шляхом спільних змістових і семантичних ознак. Одним з ключових об’єднувальних елементів є система присвят: перша й третя прелюдії адресовані дочці композитора Крино, друга – Алеко Георгіадісу, четверта та п’ята Лілі Лалуані, що створює цілісний емоційний та інтимно-камерний контекст. Крім того, прелюдії поєднує спільна інтонаційна основа, що ґрунтується на кантиленному типі мелодики з рясною мелізматикою.

Цілісність формується через інтонаційні, ладо-гармонічні, метроритмічні, семантичні компоненти. Прелюдії побудовані на гомофонно-гармонічній фактурі з орнаментальними фігураціями, хвилеподібними пасажами, трелями, глісандо та регістровими контрастами. Метроритм поєднує в собі різні таплети – дуолі, квінтолі, септолі та інші, синкоповані та остинатні ритми. Внаслідок використання пасажів з таплетів, відтворюється імітація різного плину часу.

Фольклорне підґрунтя циклу простежується в основі народних ладів, що є спільною рисою всіх прелюдій. Ладово-гармонічна мова спирається на використання переважні дорійського, міксолідійського, фригійського ладів та

двічі гармонічного мінору. Характерні для циклу збільшені секунди (геміоліка) та хроматичні мотиви є основою грецького мелосу.

2.3. Прелюдії М. Каломіріса в аспекті виконавської інтерпретації

Інтерпретаційний аналіз у фортепіанному виконавстві передбачає те, як піаніст реалізує композиторський текст, спираючись на такі засоби, як темп, динаміка, артикуляція, педалізація, агогіка, трактування образності та осмислення композиторського задуму. На відміну від теоретичного аналізу, інтерпретаційний підхід зосереджується на практичному розкритті музичного твору, на виявленні того, як нотний текст перетворюється у виконавську концепцію.

Згідно з В. Москаленко, виконавська інтерпретація завжди містить елемент внутрішньої творчої роботи музиканта. Формування виконавської концепції неможливе без активного інтелектуально-образного пошуку, адже “формування ж цієї версії є неможливим творчо-пошукового (“композиторського”) начала” [6, с.5]. Саме тому інтерпретаційний аналіз допомагає виявити не лише технічні й стильові засоби, а й змістові акценти, які кожен виконавець обирає для розкриття художньої ідеї.

У межах дослідження увага буде зосереджена на порівнянні двох інтерпретацій циклу “Пять прелюдій” М. Каломіріса, виконаних представниками різних поколінь – Данає Дьоркен (Danae Dörken)¹⁴ та Арісом Гаруфалісом (Aris Garoufalis)¹⁵. Їх трактування демонструють різний виконавський підхід, що дозволяє простежити образні, темброві та стильові відмінності, а також виявити, як різні інтерпретаційні моделі по-різному висвітлюють зміст і драматургію кожної прелюдії.

¹⁴ Данає Дьоркен – німецько-грецька піаністка, народилася 12 серпня 1991 року у Вупперталі (Німеччина), належить до покоління молодих європейських виконавиць. Професійне навчання проходило під наглядом Карла-Гайнца Кеммерлінга (Karl-Heinz Kämmerling) та Ларса Вогта (Lars Vogt).

¹⁵ Аріс Гаруфаліс – грецький піаніст другої половини XX століття, педагог, професор та завідуючий відділом “фортепіано” Афінської консерваторії, директором Афінського державного оркестру. 1942 році на острові Самос (Греція).

Перейдемо до виконавського аналізу.

Прелюдія № 1. Molto Agitato ed appassionato є однією з найбільш енергійних і напружених у всьому циклі. А. Сіампані наголошує, що її фактура побудована на “хроматичній напрузі та оркестровій густоті фактури” [33, с. 166]. Саме цей енергійний імпульс визначає образну основу твору.

У виконанні *А. Гаруфаліса* перша прелюдія звучить стримано і зосереджено, де головну роль відіграє чіткість метроритмічної організації. Піаніст уважно дотримується композиторських позначень у нотному тексті, уникаючи помітних агогічних відхилень. Такий спосіб гри більш наближений до сталості, але певною мірою контрастує з емоційно насиченим авторським позначенням *agitato ed appassionato*.

Звукова атака у *А. Гаруфаліса* здебільшого стримана та дещо різкувата, з рисами декламаційності. Разом зі штрихом *non legato*, який домінує в його інтерпретації, надає фактурі пружності, рельєфності та дещо токатного звучання. Такий спосіб звуковедення підкреслює швидкий темп прелюдії, але водночас обмежує емоційний розвиток фраз, роблячи їх більш “графічними”, ніж “співучими”.

Динамічний план – контрастний, майже без поступових зростань, чіткий та впорядкований. Кульмінаційні зони позначенні раптовим підсиленням або зменшенням гучності виконуються на *subito*, що формує структуровану, але менш романтично-експресивну драматургію.

Піаніст приділяє особливу увагу чистоті артикуляції та прозорості фактури. Педалізація використовується мінімально й точково, переважно для підкреслення кульмінаційних зон, сильних долей та фактурно насичених мотивів. Завдяки такому підходу до інтерпретації, прелюдія у виконанні *А. Гаруфаліса* звучить стримано та чітко, в якій домінує аналітичний підхід, тоді як емоційна сторона твору менш підкреслена.

Виконання *Данає Дьоркен* тяжіє до емоційної насиченості та колористичності, що максимально наближає до композиторських позначень *Molto agitato ed appassionato*. Піаністка виконує твір рухливо, з внутрішньою

напругою та активно застосовуючи агогіку: помірне *rubato*, мікророзширення фраз, *ritardando* перед кульмінаційними зонами. Завдяки цьому фразування наповнене “диханням” і постає широким, співучим та емоційно розгорнутим.

Динамічний розвиток надзвичайно гнучкий і широкий: наростання від глибоких *pp* до потужних, насичених *ff*. Кульмінації формуються стрімко, хвилеподібно, з поступовими *crescendo* та *diminuendo*, внаслідок чого, динамічний план звучить цілісно.

Артикуляція переважно *legato*, з м'якою атакою звуку, іноді поза позначеннями композитора. В кульмінаційних моментах Д. Дьоркен активно застосовує акценти, посилюючи напругу. Фактура в її виконанні звучить густо, з обертоновими нашаруваннями.

Педаль застосовується активно, що створює відчуття єдиного, хвилеподібного руху. Завдяки точному контролю над зміною гармонії та фактури, звучання не зливається у “звукову пляму” і не втрачає структурності, натомість набуває оркестрового звучання та глибини.

Образні контрасти в інтерпретації Д. Дьоркен – плавні, логічно зумовлені та емоційно наповнені. Вона природньо розвиває образність, м'яко переходячи від одного стану в інший, додаючи своє бачення.

Прелюдія № 2. Andantino piacevole становить різкий контраст попередній і вирізняється надзвичайною ліричністю та колористичною м'якістю. А. Сіампані пише, що її звукотворення наближається до “ніжної, майже мессіанівської невагомості” [33, с. 172]. В основі мелодики лежать “модальні інтонації та м'які арабескоподібні фігурації”, які створюють відчуття безперервного хвилеподібного руху [33, с. 173]. Цей твір є одним із найбільш “повітряних” і співучих у циклі.

У виконанні А. Гаруфаліса друга прелюдія звучить надзвичайно органічно й максимально наближено до композиторського задуму. Обраний темп точно відповідає позначенню *Andantino piacevole*, завдяки чому зберігається плинність, м'якість і наспівність мелодичної лінії, закладеної М. Каломірісом.

Мелодика подається співуче, плавно та протяжно, без різких *ff*. У кульмінаційних моментах А. Гаруфаліс делікатно підкреслює виразні вершини, не виходячи за межі стилістичної стриманості. Ліва рука створює спокійний, миротворчий фон. Кожна тема у його виконанні набуває індивідуалізації та інтонаційної виразності, а переходи між ними звучать плавно й органічно.

У цій прелюдії піаніст дозволяє собі ширше застосовувати агогіку, ніж у першій: фрази “дихають” та природно розгортаються з точки зору метроритмічної організації. Виконання вирізняється високою технічною точністю, логічністю побудови фрази та інтонації.

З точки зору артикуляції в інтерпретації А. Гаруфаліса домінує *legato*. Піаніст грає максимально наближено до клавіш, майже не відриваючи пальців, завдяки чому звучання виходить м’яким, прозорим та чистим. Педаль використовується мінімально, фактура формується переважно пальцевою технікою. Динамічні відтінки різноманітні – від *ppp* до *f*.

Інтерпретація Д. Дьоркен звучить більш рухливо та має риси експресивності, що додає твору живішої динаміки, що водночас послаблює контрастність образів. Активне використання педалі, властиве стилю піаністки, створює тепліший і насиченіший звуковий простір, додає колористичності. Проте, в окремих епізодах, особливо у хроматичних фігураціях, це призводить до певного “злиття” окремих голосів, де фактура потребує більшої прозорості.

Попри ці нюанси, Д. Дьоркен вдалося передати загальний настрій і ліричну плинність прелюдії. Її динамічний діапазон є достатньо широким, хоча менш контрастним. Артикуляція переважно – *legato*, однак кульмінаційні моменти здебільшого різкуваті та акцентовані, що контрастує ніжним образом твору. У деяких епізодах відчутні риси першої, більш пристрасної прелюдії.

Прелюдія № 3. *Appassionato con moto* в ній домінує сила імпульсу, різкі контрасти й драматична експресія. А. Сіампані зазначає, що цей твір “має емоційну інтенсивність першої прелюдії, але водночас вводить більш танцювальну енергію” [33, с. 177]. Фактура твору вирізняється “сміливим

октавним письмом, раптовими артикуляційними змінами та перкусивними акордовими жестами”, які формують відчуття внутрішнього вибуху [там само, с. 178].

Прелюдія у виконанні А. Гаруфаліса розпочинається у темпі, що відповідає композиторському позначенню та в цілому передає внутрішню напругу початкового образу. Проте у момент переходу до контрастного епізоду *Allegretto molto vivace* темп не міняється – піаніст зберігає стабільність метроритмічної пульсації впродовж твору, майже не змінюючи темп, унаслідок чого, контраст між двома образами нівелюється.

Агогіка використовується мінімально та досить стримано: лише окремі фрази мають прояви *rubato*. У другому розділі не завжди відчувається внутрішня пульсація та закладений композитором пунктирний ритм, окремі акцентовані фрази – більш м’які.

Динаміка переважно зосереджена в діапазоні від *mp* та *ff*, з мінімальною кількістю переходів. Артикуляція тяжіє до *non legato* з елементами *staccato*. У репризі, де партія руки викладена октавами, динамічний розвиток залишається відносно рівним, без виразно темброво-динамічного зростання.

Інтерпретація Д. Дьоркен звучить констратно та емоційно насичено. Початковий розділ *Appassionato* звучить енергійно, а перехід до *Allegretto molto vivace* формує новий образ, темп якого значно жвавіший, рухливіший і легший, що цілком відповідає композиторському задуму. Танцювальність піаністка підкреслює внаслідок акцентування та чіткого *staccato* у партії лівої руки.

Агогіка будується за принципом поступового *accelerando*. Динамічний діапазон – середній, проте логічно врівноважений. Перехід між образами – не контрастний, а поступовий.

Артикуляція тяжіє до *legato* з виразним та легким *staccato*. Атака звуку – темброво насичена, імовірно завдяки активній педалізації, яка значно розширює обертоновість.

Прелюдія № 4. Quasi recitativo – найбільш камерний та імпровізаційний твір циклу. А. Сіампані називає його “гімном імпровізаційним здібностям Каломіріса як вокального композитора” [33, с. 182]. Дослідниця підкреслює, що тут відчутний вплив “візантійського мелодичного контуру та ритмічної плинності грецької народної пісні” [33, с. 183], що надає прелюдії медитативності та внутрішньої виразності.

У виконанні А. Гаруфаліса прелюдія звучить камерно та зосереджено. Агогіка присутня, але використовується стримано. Фразам зі вступу (*Quasi recitativo*) притаманні риси “зависання”, завдяки чому формується відчуття повітряності та споглядання. Пасажі звучать округло, м’яко та артикуляційно з рівномірно опрацьованим звуком кожної ноти, неначе “нанизані перлинки”.

У розділі *Andantino quasi Allegretto* А. Гаруфаліс дотримуватися стриманого темпу та суворой метроритмічної організації. Виконавець чітко слідує авторському тексту, з точки зору штрихів та динаміки, однак колористична сторона залишається стриманою. Динамічний діапазон – досить стриманий, що певним чином відповідає образу прелюдії. Атака звука – м’яка й зібрана, педаль застосовується вкрай рідко, завдяки чому фактура постає прозоро та структурно глибоко.

У трактуванні Д. Дьоркен вступ звучить метрично стабільно, із виразними динамічними зіставленнями в межах кожної фрази. Пасажі мають відкритий, темброво насичений звук, у якому помітні поступові зростання й спадання інтенсивності, що додають пластичного внутрішнього руху.

Розділ *Andantino quasi Allegretto* виконується у темпі, який природньо підтримує акцентовану пульсацію, пов’язану з ритмікою *enimpticosu*. Мелодична лінія правої руки подається невимушено, у ній відчутні мікродинамічні підсилення, що сліднують за напрямком мелодичного руху. Завдяки цьому інтонаційний розвиток набуває легкого східного колориту, притаманного ладово-ритмічній стороні прелюдії.

Динамічний діапазон – достатньо широкий, переходи між розділами відбуваються плавно.

Прелюдія № 5. *Assai vivo e vigoroso* (Leventika – з хоробрістю) постає як яскравий фінал усього циклу. А. Сіампані зазначає, що її образ пов'язаний із грецьким танцем “левентіка” і відзначається “потужним і відважним характером” [33, с. 187]. Фактура твору “поєднує акордову оркестрову манеру письма з імпульсивними ритмічними акцентами”, створюючи відчуття святковості й узагальненості [33, с. 186-187]. У цьому творі поєднуються риси попередніх прелюдій, що утворює цілісність.

У виконанні А. Гаруфаліса п'ята прелюдія повстає як переконливе завершення циклу. Її звучання – яскраве й піднесене, що створює відчуття фінальної узагальненості та своєрідного “підсумку” попередніх номерів. Піаніст виразно розкриває регістрові контрасти кожної теми.

Темп виконання відповідає композиторському позначенню *Assai vivo e vigoroso* (*Λεβέντικα*). З одного боку відчувається, відчувається рухливість, близька до святкової ходи, а з іншого – м'які риси східного танцю. Фразування – природне, легке та пластичне. Акордова фактура звучить активно, енергійно та невимушено.

Динамічний діапазон у А. Гаруфаліса – досить широкий. Педаль використовується більш активно за попередні прелюдії, створюючи враження масштабності, оркестрової глибини та тембрової повноти. Фактура – густа та об'ємна.

Д. Дьоркен виконує п'яту прелюдію стримано та внутрішньо напружено. Загальний образ твору передано впізнавано, проте завершальна частина сприймається менш узагальнено, а звучить радше як окремий самостійний твір.

Два контрастні образи, закладені у творі, звучать різноманітно та індивідуалізовано. Темп залишається стабільним впродовж всієї п'єси, агогічні відхилення мінімальні та застосовуються з обережністю. Атака звуку – чітка та більш підкреслена, ніж у попередніх прелюдіях циклу. Педалізація – активна. В сукупності, ці фактори надають оркестрового та наповненого звучання прелюдії.

Висновки до Розділу 2

Розгляд проблеми жанру прелюдії у працях українських та зарубіжних музикознавців показує, що цей жанр має складну, багатовікову історію становлення й еволюції. У різні історичні періоди змінювалися як його функції, так і межі жанрової структури. На ранніх етапах прелюдія постає як імпровізаційна передгра, пов'язана з налаштуванням строю інструмента, привертанням уваги слухача або підготовкою до основного твору. У XVI-XVII століттях її функції розширюються: з'являються різні національні терміни (*лат. praeludium, praembulum; фр. préluder; нім. präludieren, prooemium; ісп. та іт. intonazione*), що відображають невизначеність жанру. Барокова доба закріплює за прелюдією статус самостійного інструментального твору, а у творчості Й. С. Баха цей жанр остаточно систематизується. У XIX столітті композитори (Ф. Шопен, Г. Форте, К. Дебюссі, М. Равель, М. Каломіріс, О. Мессіан та інші) осмислюють прелюдію до рівня ліричної мініатюри, де поєднуються імпровізаційність, камерність, драматургічна завершеність і свобода вислову. Українське музикознавство також підкреслює синкретичність жанру, його здатність поєднувати традицію, національний колорит і новаторські композиторські техніки. Таким чином, загальна традиція сходиться у висновку, що прелюдія є гнучним, відкритим жанром, здатним адаптуватися до художніх завдань різних епох, і саме ця багатофункціональність забезпечує її існування у XX столітті.

Композиційно-стильові особливості “П'яти прелюдій” М. Каломіріса відображають як загальні тенденції розвитку жанру, так і індивідуальну композиторську стилістику, сформовану на поєднанні романтичної традиції, модерної гармонічної мови та грецького мелосу. Композитор обирає форму прелюдії як жанрову модель, здатну поєднати лаконізм, імпровізаційність та внутрішню драматургічність. Кожна частина циклу має виразний тематичний матеріал, заснований на характерних ладово-інтонаційних ознаках грецького фольклору – міксолідійському, дорійському, фригійському ладах та двічі гармонічному мінорі. Фактура спирається на хвилеподібні фігурації,

мелізматику, акордові побудови, ритмічну варіативність та рухливі таплети, що формують танцювальність, експресію та ліричну наспівність. Циклічність ґрунтується на інтонаційній спорідненості, повторюваності структурних принципів (контраст образів, окрім четвертої монотематичної), єдності фольклорної основи та камерно-особистісній системі присвят. Водночас кожна з прелюдій є композиційно самостійною, з власною драматургією, ладовою логікою та образним спектром. У підсумку поєднання імпровізаційної свободи жанру та індивідуальної стилістики М. Каломіріса формує цикл, де жанр прелюдії отримує національно забарвлену, модерністськи оновлену інтерпретацію.

Інтерпретаційний аналіз прелюдій у виконанні Аріса Гаруфаліса та Данає Дьоркен демонструє різні художні підходи, що відображають як виконавську школу, так і особисту інтерпретаційну концепцію кожного піаніста. А. Гаруфаліс тяжіє до структурної ясності, метроритмічної стабільності та прозорості фактури. Його виконання ґрунтується на мінімальній педалізації, чіткій артикуляції, стриманій агогіці й врівноваженому динамічному плані. Виконавець трактує прелюдії саме як цикл, де кожна з них плавно поєднується між собою. Такий підхід дозволяє виявити архітектоніку прелюдій, логіку тематичного розвитку, ладово-гармонічні співставлення, інтонаційну природу. Звуковий образ в інтерпретації А. Гаруфаліса набуває рис камерності, класичної стриманості й аналітичної точності.

Д. Дьоркен, навпаки, демонструє виразно колористичний і темброво-орієнтований підхід, у якому кожна прелюдія постає як самостійний художній твір. Піаністка трактує мініатюри не лише як частини циклу, але й як індивідуалізовані композиції, що дозволяє виразно окреслити унікальність кожної з них у межах драматургії. Виконання Д. Дьоркен вирізняється активною педалізацією, плавними динамічними хвилями, виразною агогікою та широким фразуванням. Такий підхід формує оркестрову, багатошарову фактуру з м'якими тембровими контрастами та пластичністю звукового образу. Піаністка акцентує на мелодичній лінії, імпровізаційності й фольклорному інтонаційних елементах.

Таким чином, прелюдії набувають підкресленої емоційності, барвистості й романтичної експресії.

Порівняння інтерпретацій обох піаністів дозволяє виявити виконавські акценти, притаманні жанровій природі прелюдії. А. Гаруфаліс розкриває структурну логіку циклу, наголошує на формі, ритмічній організації та точності артикуляційних прийомів, натомість Д. Дьоркен зосереджується на внутрішній драматургії, колористичній виразності та мелодичній пластичності. Обидва підходи є органічними у межах жанру. Зіставлення цих трактувань підтверджує багатоплановість циклу М. Каломіріса, здатного відкриватися у різних виконаннях через структуру, колорит, зображальність, народний тематизм та драматургію.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження були вирішені завдання, які поставлені у Вступі, що дали можливість виявити жанрово-стильову специфіку циклу “П’ять прелюдій” М. Каломіріса, а також його виконавські інтерпретації.

1. Досліджено жанр прелюдії в українському та зарубіжному музикознавстві (на підставі праць А. Калашнікова [1], Л. Путішина, [7], Н. Рябуха [8, 9], Н. Фіськова О. Нечепуренко [10], С. Шип [13], W. Apel [14], M. Bania [15], Ledbetter D. Ferguson H. [23], U. Molchko [26], K. Schöning [31], B. Schwarm [32]). Узагальнення теоретичних підходів показало, що прелюдія функціонує як аналітичний жанр, у якому поєднуються елементи вільної імпровізаційності, структурної компактності та авторської інтонаційності. Аналіз дозволив окреслити еволюцію жанру – від барокових прелюдій-екзерсисів до романтичної мініатюри й модерної ліричної поеми. Це створило методологічне підґрунтя для аналізу прелюдій М. Каломіріса.

2. Розкрито особливості композиторського стилю і мислення М. Каломіріса (праці дослідників А. Siampani [33], K. Andreou [13], Л. Харалампіду, І. Рябчун [11]) визначено провідні риси стилю й мислення композитора. Установлено, що музичне мислення М. Каломіріса формувалося на перетині кількох впливів: віденська школа, грецька та східна мелодика, вагнерівський драматизм, національна інтонаційність, ритмічна свобода. З’ясовано, що стиль М. Каломіріса еволюціонував від романтичної експресії раннього періоду до поліфонії та гармонічно ускладненого композиторського стилю зрілого етапу.

3. Окреслено становлення новогрецької композиторської школи та роль М. Каломіріса у формуванні її естетики (спираючись на дослідження Л. Харалампіду І. Рябчун [11]). Новогрецька школа виникла як культурний проєкт національного самоусвідомлення, а М. Каломіріс став її провідним ідеологом. Саме він сформулював принципи музичного демотикізму, поєднавши фольклорну інтонаційність, європейську професійну техніку та вагнеріанський

драматизм. Доведено його вагомий вплив на композиторів другого та третього покоління новогрецької школи, які розвивали запропоновану ним естетичну платформу у напрямках неоромантизму, неофольклоризму та модернізму.

4. Визначено місце фортепіанної творчості М. Каломіріса у культурному контексті Греції XX століття (на основі праць Л. Харалампіду І. Рябчун [11], К. Andreou [13], Р. Kostantinidis [22], А. Siampani [33]). Фортепіанний доробок композитора, хоч і кількісно не домінує, має концептуальне значення. Саме у фортепіанних циклах формується його інтонаційна модель, де поєднані модально-хроматичні структури, народна мелодика, східні лади, вагнерівська драматургія та імпресіоністична гармонія. “П’ять прелюдій” є одним із найбільш узагальнюючих зразків цієї стилістики.

5. Проаналізовано композиційно-стильові особливості “П’яти прелюдій” М. Каломіріса (з опорою на праці А. Калашнікова [1], Л. Путішина, [7], Н. Рябухи [8, 9], Н. Фіськова, О. Нечепуренко [10], С. Шипа [12], W. Apel [14], M. Bania [15], D. Ledbetter Н. Ferguson [23], U. Molchko [26], K. Schöning [31], B. Schwarm [32].) Розкрито структуру кожної прелюдії, виявлено домінуючі інтонаційні й фактурні моделі, характерні для зрілого періоду творчості композитора:

- модально-хроматична організація;
- щільні акордові вертикалі;
- поліметричні формули та зміщення акцентів;
- тематичний розвиток на принципах варіативності;
- ритмічна свобода, пов’язана з традицією *parlando–rubato*.

Узагальнено, що цикл створює єдиний художній образ, у якому імпресіоністичні фарби поєднуються з національною інтонаційністю.

6. Проаналізовано інтерпретаційні підходи до виконання прелюдій М. Каломіріса різними піаністами (з урахуванням підходів щодо інтерпретаційного аналізу Н.Кашкадамова [3], В. Москаленко [6]). Встановлено, що виконавські рішення значною мірою залежать від розуміння національної специфіки стилю композитора. Серед ключових технічних прийомів, що

визначають інтерпретацію: *rubato*; вишукана педалізація; голосоведення; динаміка, наближена до вокальної природи; пластична робота з фактурними шарами.

Проаналізовані інтерпретації демонструють різні виконавські стратегії: від підкреслено ліричної до драматично-симфонічної.

7. Виявлено відмінності між прелюдіями М. Каломіріса та аналогічними жанровими моделями інших композиторів (з використанням аналізу: жанру прелюдії; ладових, гармонічних, фактурних, інтонаційних особливостей). З'ясовано, що прелюдії М. Каломіріса відрізняються не стільки формою, скільки інтонаційною мовою: домінуванням східного та грецького мелосу, синтезом вокального типу мелодики й розгорнутого симфонічного розвитку. На відміну від французьких прелюдій XX століття, цикл М. Каломіріса функціонує як національна поетика у мініатюрі.

Дослідження продемонструвало, що творчість М. Каломіріса є однією із ключових в грецькій музичній культурі XX століття. Він сформував цілісну художню систему, у якій поєдналися:

- національна інтонаційна природа;
- європейська композиторська традиція;
- осмислення фольклору не як цитатності, а як інтонаційного джерела;
- робота з великими музичними формами;
- активна культуротворча діяльність.

Цикл “П’ять прелюдій” постає одним із найбільш концентрованих виявів його стилю – твором, у якому взаємодіють імпресіоністична гармонія, східні лади, вокальна природа мелодії та поліфонічне мислення.

Подальші перспективи дослідження. Одержані результати відкривають можливість продовження роботи у кількох напрямках: дослідження фортепіанної і камерної творчості М. Каломіріса, а також музики інших грецьких композиторів XX століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Калашнікова А. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2020. 225 с.
2. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Особистість Євсевія Мандичевського: соціально-культурний дискурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2022. С. 105–116.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) ХІV–ХVІІІ ст. Тернопіль : СПМ «Астон», 1998. 295 с.
4. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. Харків : Основа, 2004. 175 с.
5. Лисичка О. Оркестрові твори Е. Елгара 10-х років ХХ сторіччя як спроба оновлення композиторського стилю. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. ХVІ. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2019. С. 225–241.
6. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2013. 134 с.
7. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект. *Педагогічна освіта: теорія і практика* : зб. наук. пр. Вип. 12, 2012. С. 392–396.
8. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : Харківська державна академія культури, 2004. 20 с.
9. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : Харківська державна академія культури, 2004. 20 с.
10. Фіськова Н. Я., Нечепуренко О. І. Аналіз музичних творів : навч. посібник. 2-ге вид., виправл. та доповн. Вінниця : ТОВ «Вінницька міська друкарня»,

2022. 110 с.

11. Харалампіду Л., Рябчун І. Нариси з історії грецької музики. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 347 с.
12. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
13. Andreou K. *Wagnerian insemination in Manolis Kalomiris's œuvre: the case of O Protomastoras* : thesis ... Master of Arts. Utrecht, 2010. 83 p.
14. Apel W. The history of keyboard music to 1700 / transl. and rev. by H. Tischler. Bloomington ; Indianapolis : Indiana Univ. Press, 1972. 878 p.
15. Bania M. The improvisation of preludes on melody instruments in the 18th century. *The Consort. Journal of the Dolmetsch Foundation*. 2014. Vol. 70. P. 1–26.
16. Berliner Philharmoniker. What is a prelude? : веб-стаття. URL: <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/a-short-piano-lexicon/what-is-a-prelude/> (accessed: 11.11.2024).
17. Browning R., Mackridge P. A. Greek literature: Lyric poetry. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/Greek-literature/Lyric-poetry> (accessed: 25.10.2024).
18. Cartwright M. Ancient Greek Music : веб-стаття. *World History Encyclopedia*. 2013. URL: https://www.worldhistory.org/Greek_Music/ (accessed: 17.10.2024).
19. Fastl Ch., Kornberger M. Sturm (geb. Nebodi), August Hermann Philipp. *Oesterreichisches Musiklexikon online*. URL: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sturm_August.xml (accessed: 29.11.2025).
20. Hiley D. Western Plainchant: A Handbook. Oxford : Clarendon Press, 1993. 759 p.
21. Kalimniou D. Byzantine ecclesiastical music, where tradition is a way of life. *Neos Kosmos*, 2021. URL: <https://neoskopos.com/en/2021/03/01/dialogue/opinion/byzantine-ecclesiastical-music-where-tradition-is-a-way-of-life/> (accessed: 16.01.2025).

22. Kostantinidis P. When progress fails, try Greekness: from Manolis Kalomiris to Manos Hadjidakis and Mikis Theodorakis. *The National Element in Music*. Athens, 2013. 16 p.
23. Ledbetter D., Ferguson H. Prelude. *Grove Music Online*. Oxford : Oxford University Press, 2001. 7 p. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302#omo-9781561592630-e-0000043302> (accessed: 24.04.2025).
24. MacMillan Center for International and Area Studies at Yale. Hellenic Studies Program. Greece & Classical Music: In Myth and Tradition. URL: <https://macmillan.yale.edu/hellenic/events/2023-02/greece-classical-music-myth-and-tradition> (accessed: 10.12.2024).
25. McKinnon J. The Advent Project: The Later Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper. Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 2000. 496 c.
26. Molchko U. B. Genre-stylistic features of Bohdan Siuta's "Preludes". *Culture of Ukraine*. 2014. Issue 88. P. 90–95.
27. *New Sound. International Journal of Music*. No. 54. Belgrade, 2019. 68-89 p.
28. Pianist Magazine. History of the Prelude. URL: <https://www.pianistmagazine.com/history-of-the-prelude/> (accessed: 23.10.2024).
29. Powers H. S. Mode. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043718> (accessed: 07.02.2025).
30. Romanou K. Westernization of Greek music: The Case of the National School. *Euro Music Balk*. 2022. C. 93–105.
31. Schöning K. Das Präludium im deutschsprachigen Raum im 15. und 16. Jahrhundert. *Schütz-Jahrbuch*. 2011. S. 335–357.
32. Schwarm B. Chopin Preludes, Op. 28. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Chopin-Preludes-Op-28> (accessed: 26.03.2025).
33. Siampani A. The Solo Piano Music of Manolis Kalomiris : diss. ... Dr. of Musical

Arts. University of Wisconsin–Madison, 2021. 259 p.

34. Siopsi A. Music in the Imaginary Worlds of the Greek Nation: Greek Art Music during the Nineteenth-Century's *fin de siècle* (1880s–1910s). *Nineteenth-Century Music Review*. 2011. Vol. 8, Issue 1. P. 17–39.

35. The National Element in Music : International Musicological Conference, Athens (Megaron – The Athens Concert Hall), 18–20 January 2013 : conference proceedings ed. by Nikos Maliaras. Athens, 2014. P. 216–220, 314–320.

36. Ulasiuk D. Piano Concerto No. 1 in E Minor, by Emil von Sauer: A Stylistic and Historical Argument for Its Relevance to the Piano Literature : diss. ... Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas, 2021. 45 p.

ДОДАТКИ

Додаток А. Афіша концерту М. Каломіріса у Харкові

Залъ Музыкальнаго Училища

Въ Воскресенье 14 Января 1907 г.

СОСТОИТСЯ

КОНЦЕРТЪ

піаниста вѣнской консерваторіи

Манолис Каломірис

ПРОГРАММА:

Отдѣленіе 1-е

1. Chromatische Fantaiesie und Fuge Bach
2. Sonate e moll Grieg
Allegro moderato. Andante molto. Alla menuetto. Molto allegro
3. Papillons Schumann
4. Fantaisie f moll Zwei etuden op. 25 Chopin

Отдѣленіе 2-е

5. Zwei balladen № 1 e moll (Dans la gallère capitanne nous
etions quatre vingt rameus) Kalomiris
№ 2 As dur Menuetto
6. a) Scherzo. Stumm
b) Intermezzo Brahms
c) Les vagues. Etude de concert Moskovsky
7. Legende [Saint Francois de Poule marchent sur les flots Liszt

Начало ровно въ 8 ч. вечера.

Рояль придворной фабрики Н. М. ШРЕДЕРА

Печатать разр. за полиц. Шостенко.

Электрическ. Типо-Литографія С. А. Шмерковича.

ΠΡΕΛΟΥΔΙΑ **PRÉLUDES**
ΓΙΑ ΠΙΑΝΟ POUR PIANO

Τῆς Κρινῶς.
Molto Agitato ed appassionato.

1. *mp*
a due mani
mg.
mg.
mg.

f *appassionato*
ff
poco string.
p
ff *rit.*

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is marked 'Molto Agitato ed appassionato' and 'a due mani'. The second system is marked 'f' and 'appassionato'. The third system is marked 'ff'. The fourth system is marked 'poco string.' and 'p'. The fifth system is marked 'ff' and 'rit.'.



8^a

loco

pp

mf

8^a

loco

ppp sub.

mf

8^a

poco animando

loco

breve

mf

pp sub. poco rit.

gliss.

poco rit. ppp

Τῆς Κρινῶς. Μαλὴ Φάληρα 15-17 Ἰουλίου 1939.

Appassionato con moto.

3. *ff*

Allegretto molto vivace.

poco rit.

** senza ped.*

mf

Της Ύλης Λαλαούνη.
Quasi recitativo

4

f *p* *mf* *pp* *5/4* *ad lib.*

mf *rit.* *p* *pp* *m.d.* *lento string.*

203 *Andantino quasi Allegretto.*
pp ben ritmato *mp*

Τῆς Αἴλας Λαλαούνη.
Assai vivo e vigoroso (Λεβέντικα).

5.

ff marcato

8^a

8^a

8^a

8^a

8^a

f sempre
veloce
loco