

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра теорії музики

**КЛАСИКО-РОМАНТИЧНИЙ ІНВАРІАНТ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ
З ДВАДЦЯТИ ЧОТИРЬОХ ПРЕЛЮДІЙ
В ПРОЦЕСІ ІСТОРИЧНОГО СТАНОВЛЕННЯ**

Магістерська робота

ХМІЛЬ ГАННИ ОЛЕКСАНДРІВНИ

Науковий керівник:

ОЧЕРЕТОВСЬКА НЕОНІЛА ЛЕОНІДІВНА -

доктор мистецтвознавства,

професор Харківського національного

університету мистецтв ім. І. П. Котляревського

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Хміль Г. О.

Харків – 2020

ЗМІСТ:

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1	8
1. 1. Естетичні передумови формування жанрового інваріанту циклу для фортепіано «24 прелюдії»	8
1.2. Генезис жанру прелюдії, його еволюція у творчості зарубіжних, російських та українських композиторів	21
Висновки до розділу 1	27
РОЗДІЛ 2	29
2.1. Фредерік Шопен. «24 прелюдії»: драматургія та формотворення..	29
2.2. Інваріант циклу «24 прелюдії»: від Ф. Шопена – до О. Скрябіна (досвід порівняльного аналізу).....	49
2. 3. Неоромантичні тенденції в циклі «24 прелюдії», тв. 34 Д. Шостаковича.....	59
Висновки до розділу 2	72
РОЗДІЛ 3	77
ПРОГРАМНИЙ ЦИКЛ ІЗ ДВАДЦЯТИ ЧОТИРЬОХ ПРЕЛЮДІЙ У ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ	77
3. 1. Перший зошит прелюдій	77
3. 2. Другий зошит прелюдій.....	94
Висновки до розділу 3	107
РОЗДІЛ 4	109
ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ЦИКЛУ З ДВАДЦЯТИ ЧОТИРЬОХ ПРЕЛЮДІЙ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ	109
4.1. І. Польський – «Двадцять чотири колядки для фортепіано»	109
4.2. Особливості музичної мови циклу «24 прелюдії» І. Карабиця.....	125
Висновки до розділу 4	136
ВИСНОВКИ	138
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	146
ДОДАТКИ	159

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Півтора століття не слабшає інтерес до жанру прелюдії, зокрема, як складової основ циклу з 24 прелюдій для фортепіано. Склавшись в епоху романтизму, такі цикли п'єс різного масштабу створюють митці практично всіх національних шкіл. Перший зразок фортепіанного циклу з 24 прелюдій належить Ф. Шопену.

У ХХ-ХХІ століттях під впливом неоромантизму, передумови якого можна зустріти в прелюдях Д. Шостаковича, відбувається інтенсивний розвиток даного жанру. У циклах фортепіанних прелюдій відбувалися дуже серйозні процеси, в результаті яких значно розширилося образно-стильове поле, проявилися оригінальні властивості архітекτονіки, музичної мови, пов'язані з загальними тенденціями часу. Інтенсивний розвиток жанру простежується у К. Дебюссі, О. Скрябіна, Д. Шостаковича, Б. Гольця, К. Караєва, М. Капустіна, І. Карабиця, І. Польського та ін.

Показово, що всі зміни, які відбувалися, все ж мало впливали на корінну властивість – стійкість композиційної структури даних циклічних форм. Це відрізняє цикли прелюдій, наприклад, від фортепіанних варіацій і сонат, в яких зміни потребують детального вивчення розмаїття властивостей жанрової форми.

У зв'язку з тим, що інтерес до даного жанру не слабшає, ми звернулися до творчості тих композиторів, у яких найбільш яскраво і самобутньо, на наш погляд, втілювалися новаторські принципи музичної мови. Відправним початком даного дослідження є фортепіанний цикл з 24 прелюдій Ф. Шопена як зразок романтичного мислення і формоутворення. У наступних розділах простежується еволюція такого циклу у творчості О. Скрябіна, Д. Шостаковича, К. Дебюссі, І. Польського, І. Карабиця.

Об'єкт дослідження: класико-романтичний інваріант фортепіанного циклу з двадцяти чотирьох прелюдій і його історичне становлення.

Предмет дослідження: принципи формоутворення і особливості музичної мови розглянутих творів.

Мета роботи — виявити особливості історичного становлення, закономірності розвитку циклу 24 прелюдій, а також нові підходи до використання засобів художньої виразності (мелодії, гармонії, ритму, фольклорних елементів і ін.).

Наукові завдання:

- простежити тенденції розвитку музичного мистецтва в епоху романтизму;
- розкрити характерні властивості вибраних творів в контексті епохи;
- обумовити спадкоємні і новаторські підходи, властиві аналізованим творам;
- вибудувати жанрову панораму циклу з 24 прелюдій, показавши її еволюцію, наповнення засобами нової музичної мови, а також перехід від централізованої мажоро-мінорної системи до сучасної розширеної хроматичної;
- показати характерні, пріоритетні та нові для кожного композитора підходи до сформованих багаточастинних композицій;
- встановити ступінь співвідношення традиційного і нового, фіксуючи увагу, з одного боку, на стійких явищах і, з іншого, змінах у циклах фортепіанних прелюдій.

Матеріал дослідження: нотний текст і аудіозаписи: 24 прелюдій для фортепіано Ф. Шопена, О. Скребіна, Д. Шостаковича, К.Дебюссі, І. Карабиця, «Двадцять чотири колядки для фортепіано» І. Польського.

Теоретична база дослідження. Концепція магістерської роботи ґрунтується на фундаментальних працях теоретичного музикознавства.

Проблемами європейського романтизму займалися такі вчені, як: В. Ванслов [18], О. Михайлов [84], [85], І. Солертинський [114]. У дослідженні романтизму в музичній культурі ХІХ-початку ХХ ст., істотними є праці В. Галацької [25], Т. Ліванової [73], І. Солертинського [114], О. Михайлова [85], Л. Мазеля [78], В. Конен [63], Б. Асаф'єва [7], В. Бобровського [11], Е. Курта [69], Є. Назайкинський [92].

Монографічними дослідженнями щодо творчості кожного з розглянутих композиторів у даній роботі послужили фундаментальні праці:

- Ф. Шопену – К. Зенкіна [51], [52], Я. Івашкевича [53], Ю. Кремльова [68], Ф. Ліста [74], І. Белзи [17], Л. Мазеля [76], Ю. Тюліна [118];
- О. Скрибіну – А. Альшванга [5], І. Белзи [16], В. Дельсон [39], Л. Сабанєєва [110], В. Рубцової [107], В. Каратигіна [60], С. Федякіна [120], М. Михайлова [83];
- Д. Шостаковичу – С. Хентової [122], [123], О. Дворниченко [36], К. Мейєра [80], В. Дельсон [40], Л. Данилевича [35];
- К. Дебюссі – Д. Фрішмана [18], Ю. Кремльова [67], Е. Денисова [41], Т. Твердовської [117], В. Цитович [126], Л. Кокоревої [62];
- І. Польському присвячено кілька нарисів А. Козак [58], М. Калашник [59];
- І. Карабицю присвячений збірник статей і спогадів про композитора упорядника М. Копиці [147], біографічний нарис Г. Єрмакової [48] та дисертація О. Копелюка [64].

Методи дослідження:

- жанровий – сприяє розгляду жанру, його етимології, структури, в даному випадку – жанру з двадцяти чотирьох прелюдій;
- стильовий – призначений для дослідження поняття стилю, як загальної категорії, так і стилістичної специфіки творів кожного композитора окремо;
- системний метод використаний для структурування розглянутих фортепіанних циклів в аспекті загальної логічної системи закономірностей;
- компаративний – визначений для вивчення традицій і новаторства в процесі історичного становлення фортепіанних циклів із 24 прелюдій;
- структурно-функціональний є одним з основоположних в даній роботі, він застосований для опису і пояснення окремих циклів творів як системно-організованої структурної цілісності, в якій кожен елемент має певне функціональне значення;
- біографічний метод сприяє вивченню життєвого і творчого шляхів композиторів, що вплинули на створення тих чи інших творів, вибір тематики, жанру, структури і т.п.

Наукова новизна отриманих результатів:

- досліджено характерні властивості та новаторські принципи розглянутого жанру в творчості композиторів-романтиків, імпресіоністів, композиторів XX століття і сучасних авторів в контексті традиційного розуміння циклу, закладеного Ф. Шопеном;
- вибудовано жанрову панорама фортепіанного циклу з 24 прелюдій в процесі історичного становлення;
- вивчено характерні, пріоритетні та нові для кожного композитора підходи щодо сформованих багаточастинних композицій.

Практична значимість отриманих результатів: матеріали даного дослідження можуть бути використані в наступних курсах «Історія західноєвропейської музики», «Історія української музики», «Аналіз музичних творів», «Гармонія» для середніх і вищих музичних навчальних закладів, а також в подальшому дослідженні даної проблематики.

Структура дослідження. Магістерська робота складається з Вступу, чотирьох розділів, Висновків, Списку використаних джерел (148 позицій) та Додатків.

Загальний обсяг магістерської роботи – 162 сторінки, основного тексту – 138 сторінок.

РОЗДІЛ 1

1. 1. Естетичні передумови формування жанрового інваріанту циклу для фортепіано «24 прелюдії»

Такого прекрасного покоління, як романтики, Європа не бачила з часів Відродження. Чудові образи світу марень, оголені почуття та прагнення до високої духовності, – такими барвами намальована музична культура романтизму.

Стефан Цвейг

Вже в період свого виникнення термін «романтизм» вживався в різних значеннях: як відсутність трьох єдностей в драмі та система принципів, протилежна щодо класицизму; як злиття трагічного й комічного, високого й низького і т.д; як література романських народів, відмінна від античної; як тенденція наслідування німецької літератури; як панування інтимного жанру.

Романтизм (фр. *romatisme*) – найбільший художній напрям, що склав епоху в історичному розвитку мистецтва та поширився на початку і в першій половині XIX століття майже в усіх європейських країнах, а також у Сполучених Штатах Америки. Як ідеологічне явище романтизм ширший за мистецтво, він охопив різні сфери культури, науки (соціологію, політекономію, філософію, релігію, природознавство і навіть медицину). Проте в мистецтві романтизм з'явився якнайповніше та широко, створивши художні цінності неминущого історичного значення, – так пише про романтизм В. Ванслов в книзі «Естетика романтизму» [18 ; с.11].

В той час, як в Європі здійснювався промисловий переворот, в серцях європейців руйнувалися надії на Велику французьку революцію. Культ розуму, проголошений епохою Просвітництва, був зруйнований. На

постамент зійшов культ почуттів і природного начала в людині. Так з'явився романтизм. У музичній культурі він проіснував трохи більше століття (1800 - 1910), тоді як в суміжних сферах (живописі та літературі) його термін завершився на півстоліття раніше.

Романтизм існував поряд з класицизмом та у боротьбі з ним, а пізніше – паралельно з критичним реалізмом. Виникаючи в гострій боротьбі художніх принципів, естетика романтизму була представлена не лише у вчених трактатах і професійних наукових працях, а також в різноманітних «вільних» жанрах: щоденниках, мемуарах і т.п.

Музичний романтизм, що розкрив себе у другому десятилітті XIX в., був історично новим явищем і разом з тим виявляв глибокі спадкоємні зв'язки з музичною класикою. Творчість видатних композиторів-попередників (включаючи не лише віденських класиків, а й музику XVI-XVII ст.) слугувала опорою для культивування високого художнього рангу. Саме таке мистецтво стало зразком для романтиків; за словами Р. Шумана, «лише це чисте джерело може жити сили нового мистецтва» [137; с. 140].

За словами Д. Житомирського, починаючи з К.Ф.Е. Баха, в музиці більш вільно проявлялася стихія почуття, музика опановувала нові засоби, що дозволяли висловити як силу, так і тонкість емоційного життя, ліризм в його індивідуальному варіанті. Ці устремління зближували багатьох музикантів другої половини XVIII ст. із літературним рухом «бурі та натиску». Цілком закономірним було ставлення Гофмана до К.В. Глюка, В.А. Моцарта й особливо до Л. Бетховена як до митців романтичного мислення. В таких оцінках позначалася не тільки пристрасть романтичного сприйняття, але й увага до рис «передромантизму», що був притаманний найвизначнішим композиторам 2-ї пол. XVIII – поч. XIX ст. [49].

Музичний романтизм історично був підготовлений рухом, що також передував йому, в літературі: в Німеччині у «ієнських» і «гейдельберзьких» романтиків (В.Г. Вакенродер, Новалис, брати Ф. та А. Шлегелі, Л. Тік, Ф. Шелінг, Л. Арним, К. Brentano та ін.), у близького до них письменника Жана Поля, пізніше у Т. Гофмана; у Великобританії у поетів так званої «озерної школи» (У. Вордсворт, С. Колридж та ін.) цілком склалися вже загальні принципи романтизму, які потім по-своєму були інтерпретовані та розвинені в музиці. Надалі музичний романтизм зазнав значного впливу таких письменників, як Г. Гейне, Дж. Байрон, М. Ламартін, В. Гюго, А. Міцкевич та ін.

Романтичне мистецтво характеризується різким розривом ідеалу з дійсністю. Об'єктивна дійсність усвідомлюється та зображується романтиками як стороння суб'єкту, позбавлена гуманістичного начала. Ідеал же набуває характеру, що протистоїть життю нездійсненою мрією. Романтики чітко усвідомлювали своє вороже ставлення до міщанства та філістерства, свою чужість світу, що подавляє людську особистість.

Прозі життя романтизм протиставив прекрасне царство духу, «життя серця». Романтики вірили в те, що почуття становлять більш глибокий пласт душі, ніж розум. За словами Р. Вагнера, «художник звертається до почуття, а не до розуму». Р. Шуман говорив: «розум помиляється, почуття – ніколи» [137]. Не випадково ідеальним видом мистецтва була проголошена музика, яка в силу своєї специфіки найбільш повно висловлює зміст душі. Саме музика в епоху романтизму зайняла провідне місце в системі мистецтв.

В якості основної проблеми романтичної музики висувається проблема особистості, причому у новому освітленні – в її конфлікті з навколишнім світом. Романтичний герой завжди самотній. Тема самотності – чи не найпопулярніша у всьому романтичному мистецтві. Дуже часто з нею пов'язана думка про творчу особистість: людина самотня, коли вона є саме

незвичайною, обдарованою особистістю. Артист, поет, музикант – улюблені герої у творах романтиків («Любов поета» Р. Шумана, «Фантастична симфонія» Г. Берліоза з її підзаголовком – «Епізод з життя артиста», симфонічна поема Ф. Ліста «Тассо»).

Притаманний музиці епохи романтизму глибокий інтерес до людської особистості виразився в переважанні в ній особистісного тону. Розкриття особистої драми нерідко набувало у романтиків відтінок автобіографічності, що вносив у музику особливу щирість. Так, наприклад, багато фортепіанних творів Р. Шумана пов'язані з історією його любові до Клари Вік. Автобіографічний характер своїх опер всіляко підкреслював Р. Вагнер.

Увага до почуттів призводить до зміни жанрів – панівне становище набуває лірика, в якій переважають образи кохання.

З темою «ліричної сповіді» дуже часто переплітається тема природи. Резонуючи з душевним станом людини, вона зазвичай забарвлюється почуттям дисгармонії. З образами природи тісно пов'язаний розвиток жанрового та лірико-епічного симфонізму (один з перших творів – «велика» Симфонія С - dur Ф. Шуберта).

Справжнім відкриттям композиторів-романтиків стала тема фантастики. Музика вперше навчилася втілювати казково-фантастичні образи чисто музичними засобами. В операх XVII-XVIII століть «неземні» персонажі (як, наприклад, цариця ночі зі моцартовської «Чарівної флейти») розмовляли на «загальноприйнятій» музичній мові, мало виділяючись на тлі образів реальних людей. Композитори-романтики навчилися втілювати фантастичний світ як щось специфічне (за допомогою незвичайних оркестрових і гармонічних фарб). Яскравий приклад – «Сцена в вовчій ущелині» в «Чарівному стрільці» К. Вебера.

Особливо характерний для музичного романтизму інтерес до народної творчості. Подібно поетам-романтикам, які за допомогою фольклору збагачували та оновлювали літературну мову, музиканти широко зверталися до національного фольклору – народних пісень, балад, епосу (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Й. Брамс, Б. Сметана, Е. Гріг та ін.). Втілюючи образи національної літератури, історії, рідної природи, вони спиралися на інтонації і ритми національного фольклору, відроджували старовинні діатонічні лади. Під впливом фольклору зміст європейської музики також змінився.

Нові теми та образи потребували від романтиків розробки нових засобів музичної мови й принципів формотворення, індивідуалізації мелодики та впровадження мовних інтонацій, розширення тембрової та гармонічної палітри (натуральні лади, барвисті зіставлення мажору та мінору тощо).

Оскільки в центрі уваги романтиків було вже не людство в цілому, а конкретна людина з її неповторними почуттями, відповідно і в засобах виразності загальне все більш поступається одиничному, індивідуально-своєрідному. Зменшується частина узагальнених інтонацій в мелодиці, типових акордових послідовностей в гармонії та малюнків у фактурі – всі ці засоби індивідуалізуються. В оркестровці принцип ансамблевих груп поступається місцем солюванню майже всіх оркестрових голосів.

Найважливішим принципом естетики музичного романтизму була ідея синтезу мистецтв, що знайшла найбільш яскраве втілення в оперній творчості Р. Вагнера та в програмній музиці Г. Берліоза, Р. Шумана, Ф. Ліста.

Нові образи романтизму – панування лірико-психологічного підґрунтя, казково-фантастична стихія, впровадження національних народно-побутових рис, героїко-патетичні мотиви і, нарешті, гостро контрастне протиставлення різних образних планів – призвели до значного видозмінення і розширення засобів виразності музики.

Прагнення до новаторських форм і віддалення від музичної мови класицизму характеризує композиторів XIX століття далеко не однаковою мірою. У одних відчутні тенденції до збереження класицистських принципів формоутворення і окремих елементів музичного мови класики в поєднанні з новими романтичними рисами – у Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Дж. Росіні, Й. Брамса, Ф. Шопена. У інших, більш віддалених від класицистського мистецтва, традиційні прийоми відступають на задній план і більш радикально видозмінюються.

Процес формування музичної мови романтиків був тривалим, аж ніяк не прямолінійним та не пов'язаним з безпосередньою спадкоємністю. (Так, наприклад, Й. Брамс або Е. Гріг, які творили ближче до кінця століття – більш «класичні», ніж Р. Берліоз або Ф. Ліст в 30-ті роки.) Однак типові тенденції в музиці XIX століття післябетховенської епохи визначаються досить відчутно.

В. Конен підкреслює, що найяскравіша особливість системи засобів виразності у романтиків – значне збагачення барвистості (гармонічної та тембрової). Внутрішній світ людини, з її тонкощами, мінливим настроєм, передається композиторами-романтиками головним чином за допомогою ускладнених, диференційованих, деталізованих гармоній. Альтеровані співзвуччя, барвисті тональні зіставлення, акорди побічних ступенів призвели до значного ускладнення гармонічної мови. Безперервний процес посилення фонічних властивостей акордів позначився поступово в ослабленні функціональних тяжінь [63; с. 184].

Небувалою у романтичному мистецтві значення набула темброво-барвиста сторона: надмірної тембрової диференціації та блиску досягло звучання симфонічного оркестру, фортепіано і низки інших сольних інструментів. Якщо в класицистських творах поняття «музична тема» майже ототожнювалося з мелодією, котрій підпорядковувалась гармонія, фактура супроводжуючих голосів, то для романтиків більш характерною є

«багатопланова» структура теми, в якій роль гармонічного, тембрового, фактурного «фону» нерідко рівноцінна ролі мелодії. До такого ж типу тематизму тяжіли й фантастичні образи, що виражались виключно через барвисто-гармонійну і темброво-зображальну сферу.

І в мелодичному стилі романтиків спостерігається ряд нових явищ. Перш за все, оновлюється його інтонаційна сфера. Якщо переважаючою тенденцією в класицистській музиці була мелодика загальноєвропейського оперного складу, то в епоху романтизму під впливом національного фольклору та міських побутових жанрів її інтонаційний зміст різко змінюється. Відмінність стилю мелодики італійських, австрійських, французьких, німецьких і польських композиторів тепер більш виражена, ніж це було в мистецтві класицизму. Крім того, ліричні романтичні інтонації починають панувати не тільки в камерному мистецтві, але й активно проникають навіть в сферу музичного театру. Близькість романсової мелодії до інтонацій поетичної мови надає їй особливу деталізованість і гнучкість. Суб'єктивно ліричний настрій романтичної музики неминуче вступає в протиріччя з завершеністю і визначеністю класицистських ліній. Романтична мелодія менш чітка за структурою. У ній переважають інтонації, що виражають ефекти невизначеності, неувимого, перемінного настрою, незавершеності, панує тенденція до вільного «розгортання» музичної тканини.

Нова образна сфера музичного романтизму проявилася і в нових принципах формоутворення. Так, в епоху класицизму ідеальним виражальним засобом музичного мислення була циклічна симфонія, яка повинна була відобразити характерне для естетики класицизму панування театральних, об'єктивних образів. Як в інтонаційному змісті класицистської симфонії, так і в особливості її структури відчутні зв'язки з об'єктивним, театральнo-драматичним началом. На це вказує об'єктивний характер самих сонатно-симфонічних тем. Їх періодична структура свідчить про зв'язки з колективно

організованою дією – народним або балетним танцем, світською придворною церемонією, жанровими образами.

Інтонаційний зміст, в особливості в темах сонатного *allegro*, нерідко пов'язаний з мелодичними зворотами оперних арій. Навіть структура тематизму часто базується на «діалозі» між героїчно суворими і жіночними скорботними образами, що відображають типовий (для класицистської трагедії та для глюківської опери) конфлікт між «фатумом та людиною».

Ліричне сприйняття світу – це найважливіша сторона змістовної сторони романтичної музики. Цей суб'єктивний відтінок виражений у безперервності розвитку, що утворює антипод щодо театральної та сонатної «розчленованості». Плавність мотивних переходів, варіаційне трансформування тем характеризує прийоми розвитку у романтиків. В інструментальній музиці образи інтимного ліричного висловлення породжують нові форми: вільну, одночастинну фортепіанну п'єсу, яка ідеально відповідає настрою ліричної поезії, а потім і симфонічної поеми. Разом з тим романтичне мистецтво відкрило таку гостроту контрастів, якої не знала об'єктивна врівноважена класицистська музика: контраст між образами реального світу і казковою фантастикою, між життєрадісними жанрово-побутовими картинами та філософською спрямованістю, ораторським пафосом і тонким психологізмом. Все це вимагало нових форм втілення, які не укладалися в схему класицистських сонатних жанрів.

Відповідно в інструментальній музиці XIX століття прослідковується:

- а) значна зміна класицистських жанрів, що збереглися в творчості романтиків;
- б) поява нових чисто романтичних жанрів, яких не існувало в мистецтві епохи Просвітництва.

Істотно змінився симфонічний цикл. У ньому почав переважати ліричний настрій («Незакінчена симфонія» Ф. Шуберта, «Шотландська» Ф. Мендельсона, Четверта Р. Шумана). У зв'язку з цим видозмінилася традиційна форма. Незвичне для класицистської сонати співвідношення образів дієвості та лірики з перевагою останньої призвело до збільшеного значення сфери побічної партії. Тяжіння до виразних деталей, барвистих епізодів породило інший тип сонатної розробки. Варіаційна трансформація тем стала особливо характерною для романтичної сонати або симфонії. Ліричний характер музики, позбавленої театральної конфліктності, проявився в тенденції до монотематизму («Фантастична симфонія» Г. Берліоза, Четверта Р. Шумана) та до безперервності розвитку (зникають розмежовуючі паузи між частинами). Тенденція до одночастинності стає характерною рисою романтичної великої форми. Разом з тим, прагнення до відображення множинності явищ в єдності позначилося в небувало різкому контрасті між різними частинами симфонії.

Проблема створення циклічної симфонії, здатної втілити романтичну образну сферу, залишалася по суті нерозв'язаною протягом півстолітнього періоду: драматична театральна основа симфонії, що склалася в епоху панування класицизму, нелегко піддавалася новій образній системі. Не випадково яскравіше та послідовніше, ніж в циклічній сонаті-симфонії, романтична музична естетика виражена в одночастинній програмній увертюрі. Однак більш переконливо в послідовній та узагальненій формі нові тенденції музичного романтизму втілилися в симфонічній поемі – жанрі, стверджену Ф. Лістом у 40-х роках.

Симфонічна музика узагальнила ряд провідних особливостей музики нового часу, які послідовно проявлялися в інструментальних творах протягом більш ніж чверть століття.

Можливо, найяскравіша риса, що відрізняє симфонічну поему серед інших жанрів – це програмність, що протиставляється «абстрагованості» класицистських симфонічних жанрів. При цьому для неї характерний особливий різновид програмності, який пов'язаний з образами сучасної поезії та літератури. Переважаючи більшість назв симфонічних поем вказує на зв'язок з образами конкретних літературних (іноді живописних) творів (наприклад, «Прелюди» за А. Ламартіном, «Что слышно на горе» за В. Гюго, «Мазепа» за Дж. Байроном). Не стільки відображення об'єктивного світу, скільки його переосмислення через літературу і мистецтво лежить в основі змісту симфонічної поеми.

Одночасно з романтичним тяжінням до літературної програмності симфонічна поема відобразила характерний початок романтичної музики – панування образів внутрішнього світу – роздуми, переживання, споглядання, на противагу об'єктивним образам дієвості, що панувала в класицистській симфонії.

У тематизмі симфонічної поеми яскраво виражені романтичні риси мелодики, величезна роль барвисто-гармонічного та барвисто-тембрового начала.

Манера викладення і прийоми розвитку узагальнюють традиції, які склалися як у романтичній мініатюрі, так і в романтичних сонатно-симфонічних жанрах. Одночастинність, монотематизм, барвиста варіаційність, поступовість переходів між різними тематичними утвореннями характеризують «поемні» формотворчі принципи. Разом з тим, симфонічна поема, не повторюючи структуру класицистської циклічної симфонії, спирається на її принципи. В рамках одночастинної форми все ж відтворені в узагальненому плані непорушні основи сонатності.

Циклічна соната-симфонія, яка прийняла класичний вигляд в останній чверті XVIII століття, готувалася в інструментальних жанрах протягом цілого сторіччя. Окремі її тематичні та формотворчі особливості виразно втілилась у різноманітних інструментальних школах передкласицистського періоду. Симфонія сформувалася як узагальнюючий інструментальний жанр тільки тоді, коли вона увібрала в себе, упорядкувала й типізувала ці багатобразні тенденції, які стали основою сонатного мислення.

Симфонічна поема, що розробила свої власні принципи тематизму та формоутворення, тим не менш відтворила в узагальненому плані деякі найважливіші принципи класицистської сонатності, а саме:

- а) контури двох тональних і тематичних центрів;
- б) образна контрастність;
- в) розробковість;
- г) репризність;
- д) ознаки циклічності.

Так в складному переплетенні з новими романтичними принципами формоутворення, спираючись на тематизм нового складу, симфонічна поема в рамках одночастинної форми зберегла основні музичні принципи, що сформувалися у творчості попередньої епохи. Ці особливості поемної форми відбилися і в фортепіанній музиці романтиків (фантазія «Скиталець» Ф. Шуберта, балади Ф. Шопена), та в концертній увертюрі («Гебриди» і «Прекрасна Мелузїна» Ф. Мендельсона), в фортепіанній мініатюрі.

Романтизм в цілому відкинув ті риси класицистського мистецтва, які зберігали зв'язки з «умовною холодною красою» (К. Глюк) придворної естетики. Романтики виробили нове подання краси, що тяжіє не стільки до урівноваженої витонченості, скільки до граничної психологічної та емоційної

виразності, до свободи форми, яскравості та багатоплановості музичної мови. Тим не менш, у всіх видатних композиторів XIX століття помітна тенденція до збереження і втілення на новій основі логічності та закінченості художньої форми, властивих класицизму. Від Ф. Шуберта і К. Вебера, що творили на зорі романтизму, до П. Чайковського, Й. Брамса й А. Дворжака, які завершили «музичне XIX століття», простежується прагнення поєднати нові надбання романтизму з незастарілими законами музично-прекрасного, котрі вперше прийняли класичний вид у творчості композиторів епохи Просвітництва.

Таким чином, інтереси романтиків виразно проявилися у виборі тем у мистецтві:

- тема самотності. Недооцінений геній або самотня особистість в суспільстві – ці теми були основними у композиторів цієї епохи («Любов поета» Р. Шумана, «Без сонця» М. Мусоргського);
- тема «ліричної сповіді». У багатьох опусах композиторів-романтиків присутній відбиток автобіографічності («Карнавал» Р. Шумана, «Фантастична симфонія» Г. Берліоза);
- тема любові. В основному у творах втілені образи нерозділеного або трагічного кохання («Любов і життя жінки» Р. Шумана, «Ромео та Джульєтта» П. Чайковського);
- тема шляху. Її ще називають темою блукань, пошуків. Душа романтика, що роздирається протиріччями, шукає свій шлях («Гарольд в Італії» Г. Берліоза, «Роки мандрів» Ф. Ліста);
- тема смерті. В основному це була духовна смерть (Шоста симфонія П. Чайковського, «Зимовий шлях» Ф. Шуберта);
- тема природи. Природа в очах романтика – оберігаюча мати, друг, що співпереживає та караючий рок («Гебриди» Ф. Мендельсона, «В середній Азії» О. Бородіна). З цією темою пов'язаний і культ рідної землі (полонези і балади Ф. Шопена);

- тема фантастики. Уявний світ для романтиків був набагато багатшим від реального («Чарівний стрілець» К. Вебера, «Садко» М. Римського-Корсакова).

Музична культура романтизму дала поштовх розвитку жанрів камерної вокальної лірики: балади («Лісовий цар» Ф. Шуберта), поеми («Діва озера» Ф. Шуберта) і пісні, що часто об'єднуються в цикли («Мірти» Р. Шумана). Романтична опера відрізнялася не тільки фантастичністю сюжету, але і міцним зв'язком слова, музики та сценічної дії. Відбувається симфонізація опери. Досить згадати «Кільце нібелунгів» Р. Вагнера з розвиненою системою лейтмотивів. Серед інструментальних жанрів романтики виділяють фортепіанну мініатюру. Щоб передати один образ або скороминущий настрій, їм достатньо невеликої п'єси. Незважаючи на свій масштаб, п'єса вирує експресією. Нею може бути «Пісня без слів» (як у Ф. Мендельсона), мазурка, вальс, ноктюрн або п'єси з програмними назвами («Порив» Р. Шумана). Як і пісні, фортепіанні мініатюри деколи об'єднуються в цикли («Метелики» Р. Шумана). При цьому частини циклу яскраво контрастні, завжди утворювали єдину композицію за рахунок музичних зв'язків. Романтики любили програмну музику, що поєднана з літературою, живописом або іншими мистецтвами. Тому сюжет в їх творах часто вирішував форму. З'являлися одночастинні сонати (сі-мінорна соната Ф. Ліста), одночастинні концерти (Перший фортепіанний концерт Ф. Ліста) та симфонічні поеми («Прелюди» Ф. Ліста), п'ятичастинні симфонії («Фантастична симфонія» Г. Берліоза).

Синтез мистецтв, оспіваний романтиками, вплинув на засоби музичної виразності. Мелодія стала більш індивідуальною, тонко реагуючою на поетику слова, а супровід перестав бути нейтральним і типовим за фактурою. Гармонія збагатилася небаченими фарбами, щоб розповісти про переживання героя-романтика. Так, романтичні інтонації томління були втілені завдяки альтерованим гармоніям, які посилюють емоційну напругу. Романтики любили використовувати і ефекти світлотіні, коли мажор змінювався

однойменним мінором, акордами побічних ланок і красивими зіставленнями тональностей. Нові ефекти виявлялися і в натуральних ладах, особливо тоді, коли було потрібно передати в музиці народний дух або фантастичні образи. В цілому мелодія у романтиків прагнула до безперервності розвитку, відкидала будь-яку автоматичну повторність, уникала регулярності акцентів і дихала виразністю в кожному своєму мотиві. А фактура стала настільки важливою складовою, що її роль порівнянна з важливістю мелодії.

Музична культура романтизму на рубежі XIX і XX століть пережила перші ознаки кризи. «Вільна» музична форма почала розпадатися, гармонія переважала над мелодією, піднесені почуття душі романтика поступилися місцем болючому страху і низьким пристрастям,— зазначає А. Рамм [105]. Ці руйнівні тенденції призвели романтизм до завершення його панування й відкрили шлях модернізму. Але, скінчившись як напрям, романтизм продовжив жити і в музиці XX століття, і в музиці нинішнього часу в різних своїх складових.

1.2. Генезис жанру прелюдії, його еволюція у творчості зарубіжних, російських та українських композиторів

У неосяжному просторі фортепіанної мініатюри велике місце займає жанр прелюдії. Зародившись в глибині століть, прелюдія виконувала спочатку допоміжну роль «попередника», в розгортанні звукової перспективи, передбачаючи фуги, хорали або сюїтні номери. У всій музичній та фортепіанній літературі важко знайти більш поширений та різноманітний за характером і змістом жанр, ніж прелюдія. Її характерною особливістю є те, що прелюдія сьогодні продовжує існувати у двох варіантах — прелюдія як самостійний жанр, і прелюдія як перша частина циклу.

Розвиток прелюдії представляє собою складний та багаторівневий процес. У ньому поєднані особливості прелюдії як жанру, що протягом свого існування зазнав значних змін, а також найрізноманітніші «родові» зв'язки з лірикою. Зміни жанру прелюдії пов'язані з оновленням образності, що відповідає тій чи іншій епосі, з художнім проявом, з національними особливостями, з авторською індивідуальністю. Не менш важливо і те, що прелюдія стала втіленням різних типів музикування, що склалися історично та музично в фортепіанній культурі взагалі. Романтична ж прелюдія в цілому пов'язана з розвитком музичної лірики. Що стосується співвіднесення прелюдії з немuzичною ліричною сферою, то тут слід зазначити зустрічний рух один до одного поезії та музики.

Прелюдія почала своє життя з того моменту, коли імпровізація перетворилася в замкнутий оформлений твір ліричного типу. Багатоосновність прелюдії знаходиться в прямій залежності як від жанрів, що існують в сучасній їй музиці (об'єктивний фактор), так і від жанрів, до яких схильний в своїй творчості композитор (суб'єктивний). В свою чергу, розширення жанрових меж прелюдії пов'язане із винятковими ситуаціями (наприклад, «сюжетних поворотів» на межі програмності), та з її ліричною природою, «вродженими» властивостями. Це саме той «відбиток вступу», який перетворюється в «модус споглядального».

Жанру прелюдії віддали данину майже всі великі композитори минулого. Він незмінно привертає увагу і сучасних молодих композиторів. Дійсно, прелюдія як жанр не має практично ніяких умовностей або обмежень в області форми (від періоду, двочастинності – до вільних розгорнутих побудов); на відміну від танцювальних жанрів, вона не скута закономірностями метроритму та умовами змістовної спрямованості.

Великі майстри минулого, починаючи з Й. С. Баха, «узаконили» для цього жанру самостійний статус, чи не позбавивши при цьому прелюдію її

початкової функціональної ролі. Найяскравіший приклад – два томи «Добре темперованого клавіру» та, разом з тим, – «Маленькі прелюдії» як зразок циклу, в якому кожен номер представлений в самотійній ролі. З особливою силою двоїсту роль цього жанру ствердив Д. Шостакович, створивши твір епохального значення – «Двадцять чотири прелюдії і фуги», а раніше – цикл фортепіанних прелюдій, що являють собою ряд різнохарактерних п'єс, самотійних і завершених за змістом.

Прелюдія як жанр зберігає свої історичні традиції. Внесок воістину глобального масштабу вклав у природу жанру Ф. Шопен. Створивши цикл «Двадцять чотири прелюдії для фортепіано» в 1838 році, композитор більше до цього жанру не повертався. Це, швидше за все, позначене тим, що для композитора характерний особливий погляд на прелюдію, як на твір, що може існувати в рамках циклу. Світ шопенівських прелюдій вражає багатством поетичних переживань, неповторністю і цілісністю кожного створеного в них образу. Разом складаючи струнке, гармонійне ціле, всі 24 прелюдії настільки досконалі, що цілком можуть виконуватися як самотійні, завершені п'єси. Те, що сказано композитором в сфері прелюдійного жанру, назавжди залишиться великою пам'яткою культури, опорною точкою для композиторів-послідовників.

Імпресіоніст К. Дебюссі, створивши два зошити фортепіанних прелюдій, відійшов від «всетональної» побудови циклу, збагатив цей жанр рисами програмності (тут проявилася прихильність композитора до лістовської традиції, що була закладена в циклі «трансцедентних етюдів»). На відміну від прелюдій Ф. Шопена, прелюдії К. Дебюссі програмні. Всі вони мають оригінальні пост-заголовки – назви, що фігурують в кінці музичних текстів. Композитор ніби пропонує слухачеві самотійно досягнути сенс музики, а вже потім звірити свої відчуття з авторським поясненням. К. Дебюссі, створюючи кожен п'єсу, слідував певним настановам, про які говорить сам: «краса, що безпосередньо відчувається, що дає нехайну

насолоду, покликана приносити задоволення»; «повна свобода від традиційних правил і заданих музичних форм»; «головне в музиці – фарби і ритм; форма повинна бути ясною, точною і лаконічною» [140; с. 178]. Характерний принцип гармонії К. Дебюссі – постійна опора на акордику та двозвуччя, хоча композитор чимало користується монодичними структурами. Найбільш примітний засіб в гармонічному матеріалі прелюдій – це сонорна тенденція, прагнення включити у відчуття акордового матеріалу не тільки інтервальну структуру, але й ряд інших властивостей акорду фактурно-фонічного характеру. Таким є злиття власне акорду з прийомами його викладу – розташуванням, регістровкою, фактурою. У кожній прелюдії втілено абсолютно самостійний музичний образ. К. Дебюссі особливо широко використовує поширені побутові музичні жанри, в першу чергу танцювальні, різних національностей. Форми прелюдій важко звести до класичних композиційних схем, настільки вони своєрідні та імпровізаційні. Як відомо, К. Дебюссі свідомо відмовився від класичних композиційних схем. У будові п'єс лише намічається схожість з якоюсь репризною композицією (частіше три-, або двочастинною), в котрій зміщені пропорції розділів. В результаті, в прелюдіях композитора відбувається оновлення форми на основі традиційних класико-романтичних типів музичної композиції.

Безсумнівний внесок у розвиток жанру прелюдії зробили російські композитори.

Послідовником традицій Ф. Шопена, безсумнівно, був О. Скребін. Продовжуючи йти по шляху Ф.Шопена, Р.Шумана і Ф.Ліста, він стоншує звукове багатство фарб, поглиблює емоційне «навантаження» звуку, доводячи романтичну вибуховість до грандіозної напруженості. Найбільш яскравим прикладом спадкоємності традицій є цикл фортепіанних прелюдій тв.11.

Тісний зв'язок притаманний фортепіанним стилям О. Скребіна і А. Лядова. Можна назвати безліч подібних фактурних прийомів, вишуканість

звучання, що досягається в фігураційному викладі, розосередження мелодійних інтонацій.

До жанру прелюдії звертався і С.Рахманінов: цикл 10 прелюдій тв. 23, тв. 13 прелюдій тв. 32. Жанр прелюдії отримує особливе тлумачення в творчості композитора. На відміну від лаконічних скрябінських прелюдій, що фіксують одну коротку мить душевного переживання, він передає виразове почуття в динаміці та розвитку, а в окремих випадках зіставляє контрастні образи. Тому прелюдії С. Рахманінова порівняно розгорнуті за масштабом, музика їх часто викликає живі образні асоціації, хоча композитор не дає заголовків, що направляють сприйняття слухача (як це робить, наприклад, К. Дебюссі в своїх фортепіанних прелюдях). В основному, це картини настроїв, навіяних тими чи іншими зовнішніми або внутрішніми стимулами.

Поряд з циклами прелюдій А. Лядова, О. Скрябіна, С. Рахманінова, велике значення має не настільки популярний цикл Ц. Кюї (тв. 64). Він складається з 25 прелюдій. П'єси розташовані у всіх мажорних і мінорних тональностях, причому остання прелюдія, як і перша, написані в C-dur, що надає всьому циклу особливу закінченість та своєрідне обрамлення.

Органічно притаманна Д. Кабалевському – композитору, виконавцю і педагогу – театральна природа мислення визначила своє, ґрунтовне звернення у всіх іпостасях творчої діяльності майстра. Локальним прикладом багатогранності Д. Кабалевського є його «24 прелюдії» для фортепіано тв. 38. Глибина художнього змісту прелюдій, самотність музичної мови, яскраве, своєрідне втілення композитором фольклорних першоджерел, жанрове розмаїття є істотним внеском у світову музичну спадщину. Прелюдії індивідуальні за змістом і висловлені композитором з великим професіоналізмом та майстерністю. Цикл із 24 прелюдій побудований на основі російських народних пісень (багато з яких є маловідомими). Це виділяє його твір серед аналогічних циклів. Композитор не прагнув слідувати за

тенденцією традиційної обробки народних пісень за допомогою збереження етнографічних особливостей фольклору. Прелюдії композитора – це яскраві концертні п'єси, в яких народні наспіви отримують нове життя, трансформуючись крізь призму художньої індивідуальності автора. Глибоко розкриваючи можливості народних тем-пісень, Д. Кабалевський сміливо поєднував їх з авторським музичним матеріалом, демонструючи при цьому винахідливість у сфері засобів музичної виразності.

У музиці ХХ століття слово «прелюдія» використовується досить різноманітно та має як неоромантичну, так і неокласичну основу, - узагальнюючи досвід майстрів епох бароко і романтизму. Обидві традиційні лінії використання слова «прелюдія» (як цикло-збірки, та в якості п'єси, що випереджає фугу) зустрічаються у Д. Шостаковича, а слідом за ним і у Р. Щедріна.

Індивідуальний профіль циклу 24 прелюдій тв. 34 Д. Шостаковича у порівнянні, наприклад, з шопенівським циклом бачиться в наступному: авторське ставлення до побутових жанрів та аматорського, напівпрофесійного музикування, яке імітується засобами музичної виразності в ряді прелюдій. Найбільш часто у прелюдях Д. Шостаковича використовується одночастинна форма, що являє собою побудову із декількох періодів часто неподільною структури.

Дещо пізніше, цикл з 24 прелюдій і фуг (дванадцять в дієзних і дванадцять в бемольних тональностях) написав Р. Щедрін. У своїх прелюдях композитор зберігає первісну функцію прелюдій як вступу, на що, частково, вказує і те, що прелюдії цього циклу дещо менші, ніж фуги. Обидві п'єси двочастинного циклу об'єднані конструктивно. Р. Щедріну, як композитору, властиві пошуки в різних стилістичних напрямках. Однією з таких є область жанрової техніки епохи бароко, яку він використовує ніби адресно, в умовах гри для «професіоналів», так і трансформуючи її на свій лад.

Прелюдії і фуги – не єдиний цикл Р. Щедріна, до нього примикає «Поліфонічний зошит» (1972 р). Він складається із 25 прелюдій, які побудовані за принципом низхідної, а потім висхідної прогресії тональних рівнів від тону «а» через тони хроматичної шкали (gis, g і т.д.) до центрального «а» (тринадцята прелюдія), і знову (через b , h і т.д.) до вихідного тону «а». П'єси «Поліфонічного зошиту» представляють своєрідний синтез прийомів поліфонічної техніки (канон, інверсія, fuga, чакона, пасакалія і т.д.), на що вказує сам автор, при цьому він робить це в манері К. Дебюссі – назви знаходяться в кінці кожної п'єси.

До жанру прелюдії зверталися й українські композитори, але масштабні прелюдійні цикли створили тільки деякі з них: «24 прелюдії» В. Задерацького (1934 видано К., 1970), «12 прелюдій» (перший зошит) М. Гозенпуд (К., 1947) – з різних причин не увійшли до практики виконавства; «24 прелюдії» І. Берковича (1965), як і завжди у цього композитора-педагога націлені на розширення педагогічного та концертного репертуару дітей та юнацтва; розгорнуті і досить розвинені «12 прелюдій» І. Шамо (1962, видані К., 1964) досить відомі виконавцям; два зошити «24-х прелюдій» М. Сільванського (1964, видані К., 1966; 1971, видані К., 1974) популярні серед учнів ДМШ. Цикл І. Карабиця, який розглядається в магістерській роботі, замикає ряд творів цього жанру в історії української фортепіанної музики.

Висновки до розділу 1

Романтизм як художній напрям, що склався в ХІХ столітті, звертався до народного, національного і самобутнього. Композитори – романтики намагалися відродити патріархальні традиції, уходячи зі світу реальності. В музичному романтизмі склалися свої певні тенденції, що мали величезне значення в творчості композиторів - романтиків.

Фортепіанна прелюдія відноситься до різних жанрів, що мають давню історію. Відомо її походження як вступний розділ, приналежність до певного типу музикування (імпровізація), пізніше перетворюється на оформлений твір ліричного типу. Прелюдія є синтезуючим жанром, але діапазон жанрових основ прелюдії незмінно ширше в порівнянні з іншими фортепіанними п'єсами малої форми. Розвиваючись в різні епохи, відчуваючи вплив інших жанрів, фортепіанна прелюдія залишається саме прелюдією по суті.

Романтичні і постромантичні прелюдії складають зовсім інший різновид жанру. На зміну стриманим прелюдям приходять яскраві в образному плані п'єси, повні лірико-споглядальних настроїв та інтимних виливів. У творчості Ф. Шопена прелюдія набуває статусу самостійної п'єси. Цикл прелюдій тв. 28 являє собою єдине ціле з концепції і драматургії. При цьому кожна з мініатюр передає один образ, одне емоційний стан, укладений в максимально лаконічній формі.

Прелюдії, представлені в творчості композиторів ХХ століття, зберігають властиву їй якість – стислість при величезній концентрації думки і психологізму. В основу їх музики лягає пісенне начало, що бере свій початок від народної пісні. У прелюдях відроджуються старовинні танці – менуету і гавоту, простежуються риси мазурок, хоралу, кек-уока та інших жанрів. Розвиваючись в різні епохи, відчуваючи вплив інших жанрів, прелюдія змогла зберегти властиві їй якості і особливості як жанру.

РОЗДІЛ 2

2.1. Фредерік Шопен. «24 прелюдії»: драматургія та формотворення

«Щоб зрозуміти Шопена, треба знати, що композитор був учнем Баха і Моцарта. Учнем точності і гармонії».

Артур Рубінштейн [21; с. 298]

Понад сто років відділяють прелюдії Ф. Шопена від «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха; проте, саме бахівські збірки виявилися вихідними для шопенівського циклу. Є дещо спільне в композиційному задумі, в продуманості самої системи побудови циклу.

Двадцять чотири прелюдії Ф. Шопена так само, як прелюдії і фуги Й. С. Баха, охоплюють усе коло мажорних і мінорних тональностей. Але в протилежність «Добре темперованому клавіру» Ф. Шопен розташовує свої прелюдії не в хроматичній послідовності, а по квінтовому колу, починаючи з C-dur та паралельного мінору; пройшовши через круг дієзних тональностей, переходить потім до бемольних, завершуючи весь цикл прелюдій в F-dur і d-moll.

Контрастність є одним з елементів, що зміцнює бахівську прелюдію і фугу, – у Ф. Шопена вона потрібна для протиставлення п'єс в циклі. Й. Бах, об'єднуючи прелюдію і фугу спільною тональністю, протиставляє імпровізаційність прелюдії конструктивну суворість фуги. У Ф. Шопена весь цикл складається тільки з прелюдій, і принцип їх послідовності та поєднання, заснований на контрасті образів та поглиблений ладотональним контрастом [25; с.182].

Музичний стиль Ф. Шопена відрізняється рідкісною єдністю. Він знайшов свою власну, «глибоко індивідуальну систему інтонацій» [7; с. 71], яка передусім і визначила своєрідність музичного стилю композитора в цілому. Найважливіша особливість інтонацій Ф. Шопена – їх «фортепіанність». Подібно до того, як Г. Берліоз мислив в основному оркестрально та найцікавіші його ідеї порушуються при спробі виконати його теми на фортепіано, так музика Ф. Шопена не існує у відриві від її піаністичної природи. Нова емоційна атмосфера цієї музики – її інтимні настрої, поетична свобода, найтонші переливання світлотіней, легкість, хисткість, невловимість – усе це втілювалося через особливий стрій музичного вираження, нерозривно пов'язаний з новими колористичними можливостями фортепіано.

В протилежність Ф. Лісту, який трактував фортепіано як інструмент, здатний відтворити грандіозне багатобарвне звучання оркестру, Ф. Шопен розробляв колористичні можливості, властиві тільки піаністичним тембрам.

Яскравим втіленням композиторського таланту може служити фортепіанний цикл з 24 прелюдій оп. 28, написаний композитором в 1836-1839 роках, опублікований у 1839 році; у французькому виданні твір присвячений Камілю Плейєлю.

Безумовно, в створенні циклу у Ф. Шопена був ряд попередників, що розглядали прелюдію за межами «інтродукції». Юзеф Хоминьський приводить ряд композиторів, що створювали прелюдії в новій якості і навіть цикли з них: Л. Бетховен – Прелюдії оп. 39, Й. Гуммель – 24 прелюдії оп. 67, І. Мошелес – 50 прелюдій оп. 73, Ф. Калькбреннер – 24 прелюдії оп. 88. Принцип квінтово-терцієвого чергування тональностей п'єс в циклі, обраний Ф. Шопеном, також був знайдений раніше Й. Гуммелем і використаний в його оп. 67.

У прелюдях Ф. Шопена мистецтво мініатюри отримало досконале вираження. Кожна прелюдія є закінченою п'єсою, які об'єднуються в цикл із двадцять чотирьох прелюдій – зібрання коротких музичних записів, що відбивають внутрішній світ художника, його думки, мрії та настрої.

Різноманітність форм прелюдій Ф. Шопена така ж велика, як велике розмаїття їх музично-поетичного змісту. Переважання в прелюдях форми періоду обґрунтоване його лаконічністю, стислістю, понад усе придатною для передачі миттєвості одного ліричного стану. Безліч різновидів, варіантів періоду в прелюдях – свідомство динамічності й еластичності шопенівських малих форм, абсолютного злиття форми з розвитком музичного образу. Загальною рисою цих мініатюр є виняткова інтенсивність розвитку та яскравість драматичних кульмінацій [25; с.197].

Прелюдія C-dur (№ 1) *Agitato* своїм життєстверджуючим характером якнайкраще виконує свою роль вступу, що завдає тон усьому подальшому. Її образ – бурхливий і піднесений порив почуттів. Уся музика прелюдії будується на коротких мотивах, що нагадують поспішну, схвильовану мову. Ці мотиви виростають з одного початкового ядра, викладеного в першому такті. Подібна логіка розвитку – ядро і подальший розвиток – має свої витoki в імпровізаційних творах Й. Баха.

Форма прелюдії проста двочастинна з репризою. Три пласти фактури, переплетені між собою, являють собою безперервний рух шістнадцятими. Арпеджована, витримана фактура надає рис єдності, секундові інтонації затримання, до яких спрямовуються закличні ходи по широких інтервалах, коротка педаль нагадує схвильовану мовну декламацію. Такого роду затримання, так само як і закличні звороти, в музиці романтиків слугують для вираження почуттів томління, ліричного пориву. Паузи, що «знімають» першу долю, ніби укорочують дихання мелодійного голосу, додаючи йому трепету, політності.

Прелюдія a-moll (№ 2) Lento близька за характером до «Картинок з виставки» М. Мусоргського, де в п'єсі «Бидло» також наявний важкий акомпанемент, витриманий в остинатному ритмі, на фоні якого звучить наче «безсила» мелодія з рисами декламації з пунктирним ритмом «зітхань». Це своєрідна епіко-трагічна картина, втілена в межах такої короткої п'єси.

Форма прелюдії – період із трьох речень. Характерна неквадратність, варіативність структури (A+A1+A2), – (A – 7 тактів, A1 – 6 тактів, A2 – 10 тактів). Гомофонно-гармонічна фактура, повільний темп, рівномірний рух восьмими тривалостями в супроводі, пунктирний ритм – в мелодії нагадують траурний марш-ходу з суворим речитативом. Різкі, дисонуючі інтервали зм.7, в.7, зм.8 в чергуванні з «порожніми» квінтами надають супроводу підкреслену похмуру пригніченість. Похитування акомпанементу асоціюється також з рисами колискової. Простежуються і елементи звукозображальності: звороти в музиці нагадують траурний передзвін, а фанфари створюються квартовими стрибками в мелодії. Фактурна двоїстість і гармонічна нестійкість, яка насилу «крокує» по в'язкому ґрунті. Виразність мелодичної лінії додає декламаційності. У завершенні прелюдії акордові утворення нагадують риси хоралу. Зв'язок з фольклором проступає у трихордових мелодичних фразях, пентатонічній основі мелодії. Яскравою деталлю вклинюється в цю мелодію короткий форшлаг, сприяючи посиленню трагізму. В гармонії – цікавим є використання VI високого і низького ступенів, мелодичні зв'язки акордів, елементи полігармонії. Особливої експресивності прелюдії надає протиріччя між хроматизацією дисонуючих басових голосів і скупю діатонічністю мелодії, протиставлення ритмічної складності мелодичного руху і непорушної скутості остинатного басу.

Подібне протиставлення безтурботної радості та скорботи повторюється в двох наступних парах прелюдій: G – e і D – h. Обидві мажорні прелюдії відрізняються швидким темпом, світлою діатонікою та ясною гармонією; у мінорих панує повільний, ритмічно рівномірний рух.

Прелюдія G-dur (№ 3) Vivace знаходиться в контрастному співвідношенні з попередньою та наступною. Форма прелюдії складає період з двох речень та кодою (14+16, кода – 6 тактів). Витончена рухливість і пустотливо-вередливі звивини малюнка, швидкість і плавність звукових переливань створюють повітряний, наче струмкоподібний фон. Розрідженість усієї фактури ще більше сприяє прозорій чистоті колориту. Швидкий темп, рух шістнадцятими тривалостями в безперервному викладі: у верхньому пласті фактури простежуються урочисті фанфарні вигуки з пунктирним ритмом, що надає риси етюду. В гармонії – часте використання улюбленої Ф. Шопеном домінанти з секстою. У загальних рисах ця п'єса може нагадати прелюдії К. Дебюссі, з їх плавними переливаннями фарб.

Прелюдія e-moll (№ 4) Largo належить до сторінок глибоко емоційної музики Ф. Шопена. Образ піднесеної лірики з'являється тут в узагальненому вияві. Можна знайти аналогії з подібними явищами в музиці Й. С. Баха. Артур Рубінштейн вважав цю прелюдію одним з найтрагічніших творів у світовій музиці. У основі прелюдії – відтворення рис сарабанди, котре Ф. Шопен втілює по-своєму: в мелодії чутна глибока печаль з малосекундовими зітханнями, які нескінченно повторюються. Гармонічний фон створюють спадаючі акордові *ostinato*, які можуть символізувати і рух у безодню (фігура *katabasis*). Всі мелодичні лінії ґрунтуються на поступенному низхідному хроматичному русі. При плавному голосоведенні забарвлення акордів безперервно змінюється, залишаючись незмінним у своїй нестійкості (один дисонанс без розв'язання переходить в інший дисонанс). Це створює відчуття величезної внутрішньої напруженості. В кульмінаціях, які співпадають із закінченнями обох речень періоду, мелодія «виривається» з утисків секунди, розливаючись широким потоком.

В прелюдії композитор використовує хоральні та декламаційні інтонації. Низка почуттів в прелюдії, їх загострена експресивність, відкритість

ліричного висловлювання, насиченого тугою та відчаєм, властиві душевному складу художника XIX ст.

Прелюдія D- dur (№5) Molto allegro написана в формі періоду з двох речень, неквадратної структури (A – 16 тактів B – 23 такти). Жанрова основа твору – етюдність, що підтверджує швидкий темп, безперервний рух шістнадцятими в обох пластах фактури. Чутна і деяка танцювальність – тридольний розмір (3/8), невагомні хвилеподібні інтонації, що кружляють. Риси монотематизму простежуються в середньому пласті фактури, що можна віднести до полігармонії – це повторення низхідного секундового мотиву (риса lametnto), що надає прелюдії ліричний характер. У гармонії – за допомогою секвенціювання та відхилень композитор досягає тональності Fis-dur в кульмінації першого речення. Часте використання домінанти з секстою надає жіночності та легкості. Чутно також чітке кадансування завершальних мотивів, що зустрічаються досить часто й надають повну завершеність і ствердження основного образу.

Розповідна Прелюдія h-moll (№6) Assai lento – сумно задумлива та елегічна п'єса. Форма твору – улюблений Ф. Шопеном період з двох речень, повторної будови з розширенням і доповненням другого речення, чому сприяє відхилення в C-dur і перервані звороти (A – 8 тактів B – 16 тактів). Її мелодія рухається по звуках розкладених акордів, звучить приглушено, декламаційно та, в той же час, розспівно, із «зітханнями», як виразна мова, в низькому («віолончельному») регістрі, густим соковитим тембром у нижньому пласті фактури. Жанрова основа прелюдії схожа на хорал, ритмічний супровід якого пронизаний однотонністю, остинатністю, що посилює меланхолійність настрою, але одночасно контрастує глибокому диханню ліричної мелодії, її виразним інтонаціям. Подібна «обернена» фактура – мелодія під акомпанементом – для того часу була новаторською. Поступово напруженість мелодії спадає, зате виразніше вимальовуються супроводжуючі голоси, та в завершальній фразі емоційний акцент переміщується: увагу приковує

багаторазово повторюваний звук квінти на тонічній гармонії; він продовжує звучати навіть тоді, коли мелодія зовсім замовкає. Мелодичне положення звуку квінти, яким закінчується прелюдія, вносить в даному випадку деяку нестійкість, незавершеність, а багатозначність пауз збільшує відчуття незавершеності.

У цій прелюдії відбувається взаємодія жанрового та фактурного розвитку. Зліт мелодії гальмується верхнім пластом фактури. Спроби прорватися через нього в середині прелюдії (спрямовані вгору фанфарні інтонації) призводять до послаблення цих інтонацій, та в репризі прелюдії переважає декламаційність та розспівність.

Прелюдія A-Dur (№7) Andantino нагадує витончену мазурку, дуже просту за формою: період із двох речень повторної будови, квадратний (8+8). Риси танцю тут очевидні: тридольність, пунктирний ритм мазура, вальсовий акомпанемент. В той же час, танцювальність поєднується в музиці з ліричною співучістю: висхідні затримання на сильних долях непарних тактів, паралельний рух терціями й секстами, наспівні терцові та секстові інтонації в самій мелодії. Ледве відчутні слухом видозміни в метро-ритмічній мазурковій формулі, «несподіваність» украплених в тоніко-домінантову гармонію вишуканих гармонічних ходів, витонченість мелодичного малюнка і його окремих зворотів, затримань надають звучанню цієї прелюдії дивовижну легкість, «невагомість».

Прелюдія *fis-moll* (№8) *Molto agitato* складає найсильніший контраст щодо попередньої прелюдії-мазурки. П'єса наповнена душевним бентеженням, схвильованістю, які, можливо, викликані спогадами про Батьківщину. Поринаячи у світ почуттів і образів Ф. Шопена, знаючи про незгасаючу в ньому тугу за рідною землею, яку він виливав у багатьох творах. В. Галацька припускає, що не лише поява мазурки, але її «оточення», послідовність і поєднання усіх трьох прелюдій, тобто драматургія цієї групи

п'єс підказана самим художнім задумом [25; с.203]. Внутрішня лінія драматичного розвитку визначається тут закономірними для Ф. Шопена змінами та переходами настроїв: від елегійного смутку (прелюдія h-moll) до світлих спогадів (прелюдія A-dur), що викликають нестерпний біль і тривогу, якими пронизана fis-moll'на прелюдія.

На відміну від трьох попередніх мінорних прелюдій, її драматизм виявляється дуже імпульсивно, пристрасно; немов страждання, що раніше стримувалося, проривається, нарешті, назовні. Основна тема звучить в середньому голосі, як схвильована декламація, що створюється секундовими інтонаціями в мелодичній лінії, яка виділяється з трьох пластів фактури, обплітається схвильованою фігурацією акомпанементу (64-ми тривалостями). У ладотональному відношенні вона дуже нестійка через велику кількість альтерацій, півтонових ходів, оспівувань, хроматичних секвенцій, постійного модулювання. Всі фрази закінчуються домінантою, яка не переходить в тоніку, звідси стан напруженого устремління. Виділяються ходи на зм.4 і зб.2. Ця прелюдія позначається і своєю відносною протяжністю та укладається в тричастинну форму з доповненням.

У основі п'єси також простежуються риси маршу, які створюються характерним пунктирним ритмом, повторенням звуків в мелодії, а швидкий темп, одноманітна фактура дрібними тривалостями зближують з етюдом.

Прелюдія E-Dur (№9) Largo втілює жанр маршу: цьому сприяє повільний темп Largo, дводольний розмір, акордовий склад фактури, пунктирний ритм, гучна звучність, рівномірний рух баса з пунктирним ритмом, що нагадує помірну ходу. Твердість маршового ритму пом'якшується дещо пожвавленим рухом середніх голосів. Створюється траурно-урочиста хода, своєрідний гімн з тріолями в дводольному розмірі. Надзвичайно активний гармонічний розвиток з постійним «відтягуванням» тоніки і відхиленнями в далеку тональність. Образний зміст маршу можна трактувати

по-різному: як вираження героїки або відгомони трагічної ходи. Але у будь-якому випадку, тут є присутнім вольовий початок і мужній пафос. Прелюдія укладається в період із трьох речень по 4 такти. В кульмінації (у 8 такті) прелюдія досягає найвищого апогею, після чого відбувається різкий спад динаміки, повернення в основну тональність за допомогою енгармонічної модуляції. Вся п'єса закінчується урочисто, піднесено на фортисимо.

Прелюдія *cis-moll* (№10) *Molto allegro* виділяється серед всіх мінорних прелюдій своєю невагомою «прозорістю», відсутністю кульмінації. Протиставлення двох елементів – швидкого, вольового, легкого, скерцозного з повільними акордами хорального складу в мазурковому ритмі у поєднанні з декламаційністю «гальмують» загальний розвиток прелюдії, в той же час урівноважуючи загальну структуру. Гомофонна фактура у з'єднанні з мелодичними фігураціями секстолями нагадують етюд. Прості гармонії ускладнюються пасажами з поліритмією та великою кількістю неакордових звуків – проходячих, допоміжних, які й надають невагомості мелодії.

Форма прелюдії – проста двочастинна з репризою. У швидкому темпі вона пролітає як маленька жанрова замальовка. У подальших мажорних прелюдиях, починаючи з *H-dur* і особливо *Fis-dur*-ної, поступово посилюється лірична кантилена, яка досягає розквіту в № 17, *As-dur*.

Прелюдія *H-Dur* (№11) *Largo* відрізняється світлим настроєм, що створюється безперервним рухом восьмими у розмірі 6/8 та високому регістрі. Баркарольний акомпанемент підтримує мелодичну лінію, дублювання в сексту надають м'якості музичному розгортанню. Форшлаги вводять танцювальні відгуки й створюють деяку грайливість. У гармонії використовує композитор зіставлення тоніки, третього і шостого ступенів, що лаконічно укладаються у форму періоду із двох речень. Закінчується прелюдія невеликою кодою – утвердженням основного образу – пасторального та пісенного.

Прелюдія gis-moll (№12) Presto – стрімка, поривчаста, ніби «задиhaється» від стрімкого розвитку, наближає загальну кульмінацію циклу. Три пласти фактури звучать нерозривно один з одним. Верхній пласт – висхідні предйоми з етюдним рухом мелодії, а потім її спадом (хвилеподібний розвиток) створюють схвильовану декламацію. Середній пласт – дублювання мелодії в різні інтервали та акорди, служить для повноти загальної фактури, «згущує фарби», створює зміну гармонії. Нижній пласт – стрибкоподібний рух акордами на стакато, які анітрохи не спиняють розвиток, створюється враження дзвінкості, яка особливо яскраво проявляється в середині п'єси. Форма прелюдії – проста тричастинна з розширеною репризою та кодою. Перша частина – модуляція з gis-moll в H-dur, друга частина починається в h-moll, через C-dur (неаполітанський) переходить в e-moll, і повертається в H-dur. Домінантовий предикт до репризи повертає в основну тональність. У коді звучать акорди-зіставлення тоніки та домінанти з виразним рухом мелодії, яка обривається двома грізними акордами.

До наближення кульмінації всього циклу помітна тенденція розширення форми прелюдій.

Прелюдія Fis-Dur (№13) Lento – лірична, з рисами ноктюрну (в акомпанементі), втілює зосередженість і в той же час мрійливість. Світла тональність Fis-Dur у з'єднанні з повільним темпом і широким розміром 6/4 створюють мальовничий образ, урівноважений і спокійний. У середньому розділі (*piu lento*) простої тричастинної форми «похитування» акомпанементу єднає з жанром баркароли. Через доповнення в першій частині відбувається модуляція в dis-moll, і за допомогою низхідної секвенції мотиви рухаються в тональності cis-moll, H-dur. Середня частина декламаційна по своєму складу (повторення одного звуку і підголосок фактури). В репризі повертається основна тональність (Fis-dur як домінантна H-dur) і первинний образ, який звучить ще м'якше і невагоміше, що досягнуто висхідними октавними стрибками у верхньому пласті гомофонної фактури.

Прелюдія es-moll (№14) Allegro. Тональність свідчить про перехід до бемольної сфери. П'єса написана у формі періоду із двох речень. Фігураційний рух по звуках акордів в октаву в низькому регістрі надають похмурого характеру. Етюдна одноманітна фактура, разом з прихованою декламаційною мелодичною лінією проносяться вихором у швидкому темпі. Розвиток відбувається хвилями, з наростанням регістру та динаміки.

Прелюдія Des-Dur (№15) Sostenuto – розташована в точці золотого перетину. Єдина прелюдія, побудована на розвитку настільки контрастних образів: світлого, з ліричною мелодією, що широко ллється в крайніх частинах і важко-похмурого в середній частині. За характером образів, їх контрастів і поєднань, за прийомами викладу і розвитку прелюдія близька жанру ноктюрна. Набігаючі тіні, які часом утворюються в середині першої частини (відхід у мінорну домінанту з VI пониженням ступенем в мелодії або відхилення в b-moll), не впливають істотно на загальне світле забарвлення першої частини (прелюдія написана в складній тричастинній формі). Примітний своєю особливою виразністю органний пункт на звуці as=gis, який проходить через всю прелюдію. Він сполучає різний за змістом матеріал, але залежно від нього сам змінює свої виразні функції. Мерехтіння звуку as, пробиваючись крізь гармонічний фон, повідомляє світлому колориту відтінок м'якого смутку. Той же окремо взятий звук as, продовжуючи повільно і тихо «постукувати», в якості об'єднувальної інтонації сполучає обидві частини прелюдії. Потім через енгармонійну заміну (as=gis) він непомітно «вплітається» в середню частину і передається вже верхньому голосу в якості органного пункту на квінті мінорного ладу (cis-moll).

В. Галацька помічає, що «з першого ж такту середньої частини увагою заволодіває поява нового музичного образу, характерного для похмурої романтичної фантастики. Близькість хоральному складу відчувається в суворості двоголосного викладу теми, в розміреності повільних ходів ведучих

її басових голосів. Спів цього своєрідного чоловічого хору то наближається, то віддаляється, нагнітаючи елемент таємничості, незвичності» [25; с. 219].

Різно змінюється художнє значення і виразна дія органного пункту. Завдяки переміщенню теми в низький регістр, органний пункт на *gis* звучить сильніше, яскравіше. В сукупності з незмінним ритмом він з'являється як втілення чогось невідворотного, загрозливого. Звукові налети, потужні наростання з раптовими спадами домальовують фантастичну картину. Середина, що розвивається від суворої «псалмодії» до могутнього хоралу, передбачає епіку п'ятнадцятої прелюдії.

Украплені в звукову тканину останньої побудови середньої частини «людяні» інтонації затримання поступово готують світлу ліричну атмосферу, що заповнює репризу. Скорочені розміри репризи компенсуються стійкістю мажорного ладу, умиротвореністю, що вноситься ним.

Прелюдія *b-moll* (№16) *Presto con fuoco* продовжує кульмінаційну лінію прелюдій. Дуже швидкий темп, безперервний рух шістнадцятими з численними неакордовими прохідними та допоміжними зближує п'єсу з етюдом. Легкий акомпанемент у басу, хвилеподібний розвиток, кружляюча, фігураційна мелодія надає танцювальність і легкість. Прелюдії характерні пристрасна емоційність, свого роду стихійність почуття, що виражається безперервним кипучим моторним рухом з нестримною спрямованістю, широкою динамічною амплітудою безперервних зльотів і падінь.

Форма прелюдії – період із двох речень, який розростається за рахунок швидкого темпу до великих розмірів.

Прелюдія *As-Dur* (№17) *Allegretto* різко контрастує з попередньою і подальшою. Легка, невагома мелодія, мірний ноктюрновий акомпанемент. Відбувається несподівана ліризація змісту, відхід у світ мрій і спокою. Форма рондо об'єднує в собі неконтрастні образи, які не конфліктують і не

суперечать один одному. Три пласти фактури з рисами підголосковості заповнюють порожнечу між низьким і високим регістрами. Основна мелодія – у верхньому пласті – коротка кружляюча поспівка, що блукає по різних тональностях. З плином розвитку тональний план прелюдії йде в дієзну сферу, відводить від основної тональності, що надає ще більший підйом почуттів, лірики. Перший епізод звучить в тональності A-Dur – веде шлях до розвитку хроматичної системи. Другий епізод – в більш віддаленій тональності – E-Dur – кульмінація всієї прелюдії: мелодія підіймається все вище і вище, динаміка наростає, почуття та емоції розкриваються повною мірою. Перед появою останнього рефрену звучить домінантовий предикт, і основна мелодія вже звучить по-новому: легкий бас на початку прелюдії тепер перетворюється на зловісний вигук, що відтіняє й більше звеличує основну тему верхнього голосу. Доповнення урівноважує форму і завершує прелюдію, умиряючи її почуття.

Прелюдія f-moll (№18) Molto allegro пройнята духом збентеження, обурення, гніву. Сприймається як друга кульмінація. Тематичне зерно прелюдії нагадує драматичний речитатив у дусі Р. Шумана, з питальними діалогічними інтонаціями двох жанрових основ: рішучої, емоційної декламації і хоральних акордів, що стримують її. Завдяки швидкому темпу фактура набуває зорової конкретності: бурхливі хвилі, що розбиваються об стіну акордів. У другому реченні основна тема «виривається» з утисків і розливається бурхливими пасажами мелодичних фігураций.

Прелюдія Es-Dur (№19) Vivace створює настрій світлого тріумфу після похмурої попередньої частини. Одноманітна фактура, швидкий темп зближують її з етюдом, тридольний метр з тріолями на кожній долі надає музиці танцювального, вальсового характеру. Прихована у фактурі мелодична лінія, пісенна за своєю природою, завуальована у верхньому пласті. Тонікальна основа гармонії посилює статику, стійкість, на тлі якої парить основна мелодія. Трьох п'ятичастинна форма не контрастна за структурою.

Дуже виразно можна простежити характерну пульсацію – зміщення опорних тонів завдяки прихованій мелодії в тріольному ритмі.

Прелюдія c-moll (№20) Largo подібно до прелюдії № 7 теж виділяється з усього циклу граничною мініатюрністю. Спирається на жанр траурного маршу або хоралу, - чому сприяє повільний темп, дводольний розмір, мінорний лад, тональність c-moll (ця тональність вже в епоху бароко – у Баха та його сучасників вважалася однією з найбільш сумних; вже у Глюка, Моцарта і Бетховена вона трактується як трагічна). Також можна простежити вплив жанру чакони, сарабанди або пасакалії. З часів Баха і навіть раніше – хроматичні низхідні ходи у басу від I до V ступеня мають значення риторичних фігур скорботи і смерті, особливо часто використовуються в чаконах, сарабандах і пасакаліях.

У прелюдії втілений образ всенародної скорботи, що сприймається як трагічна кульмінація всього циклу. За формою – це період із трьох речень (A+B+B). При усій стислості прелюдії, її музика має епічний розмах. Основна тема викладена потужними акордами в низькому регістрі. Інтонації зменшеної терції в середніх голосах вносять відчуття обмеженості, тяжкості і нагадують бахівське «Kyrie eleison» з Меси сі-мінор. Від Баха – і мотиви хреста у басу (es-f-h-c). Серед акордів виділяється гармонія II низького ступеня, що вносить в мінор особливу глибину (особлива фарба цієї гармонії використовується з часів А. Скарлатті та неаполітанської опери).

Друге ж речення багатьма виразними деталями протилежне першому: більш високий регістр, низхідні хроматизми, згасаюча звучність (у третьому реченні – ще тихіша). Незмінними залишаються маршова ритміка й акордовий склад. Пронизують тканину численні дисонанси, що вносять гостроту і надричність в похмуру атмосферу прелюдії: це і септакорди (побічних ступенів) і гармонія збільшеного тризвуку (у вигляді сектакорду), акорди із затриманнями, 2 дисонанси підряд (еліпсис). Є і гармонія домінанти з

секстою – улюблена гармонія Ф. Шопена, що вносить в звучання особливий ліризм, м'якість та одночасно безвихідь, надломленість і безнадійність у своєму мінорному варіанті.

Ефект поступового віддалення ходи створюється зміною динамічних відтінків – від *fortissimo* до *pianissimo*. В останніх тактах, завдяки посиленню динаміки відбувається поступове повернення до траурного маршу.

Колористичні нашарування гармонії Прелюдії B-Dur (№21) *Cantabile* ґрунтуючись на жанрі ноктюрну та баркароли, створюють заспокійливий ефект. Велика кількість хроматизмів, перетікання нерозв'язаних інтервалів, еліптичні звороти наближають нову епоху розвитку мистецтва після романтизму. Ф. Шопен не обертається назад в плані гармонічного та фактурного розвитку: сміливі зіставлення акордових фарб знаходяться в органічному єднанні з мелодією – плавню, пісенною на початку прелюдії, яка розвивається шляхом дублювань і заповнень хроматичними фігураціями. Форма прелюдії – проста двочастинна з динамізованою репризою. Це остання повільна прелюдія циклу.

В Прелюдії g-moll (№22) *Molto agitato* проривається на перший план бурхливий, активно-моторний початок. У п'єсі декламаційні інтонації (у нижньому пласті фактури), посилені «малосекундовими синкопуючими «зітханнями» [52; с. 128] у верхньому пласті фактури, вплітаються у безперервний потік руху. Відкриває прелюдію грізний мотив, що передбачає «патетичну» промову останньої ре-мінорної прелюдії. К. Зенкін стверджує, що це один із варіантів характерної для Ф. Шопена інтонації мелодичного «падіння» що зустрічається найчастіше в закінченні фраз. Три пласти фактури, що сполучають гомофонно-гармонічну, акордову і підголоскову, - різні за своїм характером. Нижній пласт – з низхідним рухом октавами, наказового характеру; середній – з секундовими інтонаціями, що посилюють драматизм і напруженість; верхній пласт – як продовження середнього, гармонічно

доповнює його акордовими звуками, що розв'язуються в різні тональності шляхом секвенціювання. Велика кількість зменшених гармоній створює враження драматичного пориву. Форма прелюдії проста двочастинна з репризою.

Взаємодія жанрових основ мовної декламації з наспівністю та фанфарністю створює особливо яскраве образне враження. Завдяки дзвоновим інтонаціям виникає відчуття приреченості. Завершується прелюдія мелодичним кадансом, як ключова інтонація, думка, що тричі повторюється.

Форма Прелюдії F-Dur (№23) Moderato – період із трьох речень повторного характеру, однотональний. Ніжно струмуючий арпеджований верхній пласт фактури, як повітряна ідилія, рухається шістнадцятими спільно з плавним перетіканням акордів нижньому пласті фактури. Ясні гармонії тоніки – домінанти надають їй статику, що веде до завершення всього циклу. Взаємодія двох жанрових основ: пасторалі (обігравання тоніки з секстою в мажорі, звукозображальність (награвання), фанфари (золотий хід)) і етюд (одноманітна фактура, швидкий темп). Образ романтизованої пасторалі затверджує тонічна гармонія в кінці прелюдії, з арпеджованими пасажами.

П'єса, що завершує цикл – Прелюдія d-moll (№24) Allegro appassionato – була написана в тому ж 1831 році, як і етюд c-moll, op. 10. Обидва твори виникли як імпульсивна творча реакція на події, що відбувалися в Польщі. Їх пафос – в шаленстві гніву і героїчного пориву [25; с.237].

Найбільш розгорнута, «вагома» і емоційно-напружена прелюдія, – вона є одночасно фіналом усього циклу. Драматична декламація мелодії виростає зі вступних ходів по тонічному тризвуку в нижньому пласті фактури. Мелодизований бас, його ритм, фактура, характер руху впродовж усієї прелюдії залишаються незмінними. Починається основна тема прелюдії низхідним фанфарним ходом по звуках тризвуку, що виражає активність і

дієвість. Вона – у душі маршу, з активним пунктирним ритмом, попри те, що в основі тридольний розмір. Пом'якшує цю грізну інтонацію секундовий мотив, згори тоніки, котрий відчувається як затримання до сьомого ступеня. При цьому загальний характер починає втрачати свою фанфарність, підкоряючись ліричній схвильованості. Власне мелодія при повторному проведенні збагачена виразними деталями (короткий форшлаг, трель), діапазон її поступово розширюється, з різкістю звучить затактова фігура, що упирається в сильну долю наступного такту.

Інтенсивному мелодичному розвитку сприяє посилений гармонічний і тональний рух. Після довгої витримки тональності натурального d-moll (перші десять тактів) гармонічні зміни частішають, вони готують модуляцію в a-moll, з якої розпочинається другий період першої частини. Модуляція на кварту вниз ще більше згущує фарби, створює похмурий колорит.

Середній розділ прелюдії починається в тональності e-moll, він розробкового типу з секвенціями, дробленням структури і частими модуляціями (e-moll - c-moll - As-dur - Des-dur, після чого доміната приводить в основну тональність). Цей розділ підводить до драматичної вершини, яка співпадає з початком репризи.

Від розділу до розділу наростає драматизм розвитку і в репризі досягає своєї вершини. Увесь звуковий діапазон фортепіано призводиться до руху; вперше тема проходить в октавному подвоєнні, підіймається у високий регістр, але, немов притягувана наказовою силою басів, тут же починає свій спуск нерівними уступами.

У коді простої тричастинної репризної форми, стрімкі, низхідні пасажі переходять в зібрані по півтонах акорди, нищівні удари баса на тонічному звуці в контроктаві довершують цю трагічну картину [22; с. 239].

Стихійний драматизм прелюдії поміщений в дивовижні по струнності силуетів форми. Бурхлива імпровізаційність і декламаційність висловлювання поєднується з чіткістю граней чотирьох розділів прелюдії, відмічених рельєфними каденціями в а,-moll і е-moll в перших двох розділах, хвилеподібним характером розробки – в третьому і динамізованої репризи – в четвертому. В процесі розвитку напруга кожного з розділів зростає до межі.

Прелюдія в цілому – титанічна героїко-трагічна спроба приборкування похмурих стихійних сил. У ній синтезуються протилежні жанрово-інтонаційні сфери всіх мінорних прелюдій циклу.

Таким чином, Ф. Шопен, створюючи цикл із 24 прелюдій в усіх тональностях, відкрив нові грані трактування жанру. Спираючись на традиції попередників, композитор створив самобутній твір, який втілює пошуки в області форми, гармонії, фактури, динаміки, де мелодія стає основною думкою, відтворюючи різні грані людських поглядів.

Іноді прелюдії тв.28 утворюють невеликі групи, поєднані лінією образного розвитку. Найчастіше Ф. Шопен здійснює парне групування, обумовлене внутрішніми зв'язками мажору і паралельного мінору. В той же час, ладотональний контраст стимулює протиставлення світлої лірики мажорних прелюдій похмурим або навіть трагічним мінорним. Це протиставлення посилюється темповими контрастами, що часто змінюються упродовж усього циклу.

1. Ідилічні – Прелюдії №1, №7, №11, №23.

Прелюдії цієї групи поєднують спокійний характер. Вони представлені в мажорних тональностях, мають помірний темп і м'яку динаміку. Кожна з них монотематична й задає музичний тон всій композиції. Ще однією характерною рисою цих прелюдій є часта повторюваність мотивів. Одним з яскравих

втілень цієї групи є прелюдія №21: мотив, що відкриває її, з'являється в тактах 1-4, а потім повторюється і трансформується впродовж всієї композиції.

2. Елегійні – П'єси №2, №4, №6.

Мініатюри цієї групи виділяються драматизмом, у них виключно повільний темп, вони майже завжди закінчуються *smorzando* (завмиранням у поєднанні з уповільненням) або *slentando* (поступовим уповільненням темпу). Прелюдії складаються, головним чином, з м'яких мелодій, що ґрунтуються на повторюваних мотивах або фразях в рівних ритмічних інтервалах (*ostinato*).

3. Етюдні – Прелюдії № 3, № 5, № 19.

Ці твори найбільш динамічні: вони мають швидкі темпи, складні переходи, в них міститься весь калейдоскоп звуків з великою кількістю неакордових, хроматизмів і альтерацій, що є втіленням майстерності Ф. Шопена в сфері імпровізації.

4. Кантабільні (співучі) – Прелюдії № 17, № 21.

П'єси мають спокійний характер і досить великий масштаб в порівнянні з іншими творами циклу.

5. У дусі скерцо – Прелюдії № 8, № 10, № 14.

П'єси витримані в швидкому темпі, об'єднуючи сильну експресію з екзальтацією. Прелюдія № 8 вважається яскравим втіленням цієї групи: швидкий темп, фігуративні пасажі тридцять другими тривалостями в правій руці, а також постійне нашарування двох протилежних ритмів – поліритмії створює драматичний, імпульсивний образ.

6. Маршево-гімнічні – Прелюдії № 9, № 20.

Ці п'єси найбільш урочисті і піднесені. Вони витримані в низькому регістрі, а ритмічно пов'язані з Траурним маршем композитора. Контрастна і динамічна Прелюдія № 20, що впізнається завдяки характерним маршовим акордам на початку твору втілює саме такий образний склад.

7. У дусі балади – Прелюдії № 12, № 16, № 18, № 22.

П'єси цієї групи відрізняються динамізмом. Кожного разу, коли вони звучать в циклі, ці прелюдії приголомшують і хвилюють слухача.

8. У дусі ноктюрна – Прелюдії № 13, № 15.

Ноктюрнові прелюдії Ф. Шопена схожі з кантабільними, хоча вони більш розгорнуті і спокійні. Одна з найзнаменитіших – Прелюдія №15, розташована в точці «золотого перетину», яка складається з двох контрастних образів: ліричного і похмурого.

Остання Прелюдія №24 є рішучим жестом, що завершує увесь цикл. П'єса наповнена бурхливим темпераментом, стихійним драматизмом і втіленням стійкого духу композитора.

2.2. Інваріант циклу «24 прелюдії»: від Ф. Шопена – до О. Скрябіна (досвід порівняльного аналізу)

Творчість О. М. Скрябіна - яскраве явище в російській музиці рубежу XIX - XX століть, часу, насиченого змінами у всіх сферах життя. Зароджувана свідомість нового століття вимагала постановки нових проблем, інших форм і засобів вираження.

У музиці О. Скрябіна дух епохи відбився найбільш яскраво, переломившись крізь напруженість суспільної атмосфери. Його мистецтво втілило те, що було в розумах і серцях людей – активність, що прокидалася, передчуття майбутнього, відчуття сьогоденних змін в майбутньому. Це надає музиці О. Скрябіна особливого динамізму, що наповнює кожен звук стрімкістю і нетерпінням, котрий бореться з об'єктивним плином часу. Звідси промениста піднесеність і нестримна спрямованість його поривів, нервова загушеність його запаморочливих томлінь [16; с. 176].

Творчість О. Скрябіна пов'язана спадкоємністю з музикою минулого. Його політ, полум'яніюча екстатичність, інтимно-довірливий тон лірики ріднить його з мистецтвом романтизму. У фортепіанній музиці композитор розвиває, загострюючи часом до невпізнання, багато рис романтичної музики. Продовжуючи йти по шляху Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста, він робить більш витонченим звукове багатство фарб, поглиблює емоційне «навантаження» звуку, доводячи романтичну вибуховість до грандіозної напруженості, ще більше звільняючи ритмічне дихання.

З романтизмом пов'язані й такі риси його фортепіанного стилю, як співуче трактування інструменту, сумна пом'якшеність звуку, пластична мелодійність тканини, що поєднує виклад лірики композитора з характерною «переливчатістю» ліній. Співучість притаманна всій музиці композитора, поривчастість його мелодизацій близька шопенівській і шуманівській. Одним

з яскравих романтичних ознак фортепіанного стилю О. Скребіна є лірична забарвленість руху, що виявляється в мелодичному трактуванні фігурацій

Відмінності ж засобів художньої виразності в музиці О. Скребіна утворюються завдяки перетворенням традиційних прийомів, що створює абсолютно нову якість. Це особливо стосується фактури: в його викладі піаністичний прийом «тип» замінюється прийомом – «образом», також його музиці не характерні загальні форми руху в технічно виділеній пасажній формі.

Можна відзначити своєрідний вплив жанровості Ф. Шопена на скребінську легку політність викладу. У О. Скребіна танцювальні образи (вальсу, мазурки, полонезу) використані в узагальненій формі, як своєрідна стихія лірично рухомої тридольності.

Напружені пошуки нових художніх засобів, здатних виразити новаторський зміст, призводять Скребіна до певних відкриттів в цій сфері. Він створює неповторний світ звучання інструменту й особливими формами викладу, новими прийомами звуковидобування, динаміки, артикуляції, педалізації, що свого часу по-своєму втілював його попередник – Ф. Шопен.

Пропонуємо порівняння циклів із двадцяти чотирьох прелюдій Ф. Шопена та О. Скребіна (тв. 11).

	Ф. Шопен	О. Скребін
1	2/8, Agitato. Проста двочастинна форма з репризою (34 т.) Поліфонізована фактура, секундові затримання. Бурхливий поривчастий характер.	2/2, Vivace. Однчастинна форма, період (25 т.) Гомофонно-гармонічна етюдна фактура. Стрімкий, світлий, прозорий характер.

2	4/4, Lento. Період із трьох речень (23 т.) Велика кількість хроматизмів, секвенції, з виразною трагічною мелодією	3/4, Allegretto. Тричастинна форма з репризою (67 т.) Секвентний розвиток одного мотиву, поліфонічна фактура. Ніжний, ліричний, вальсовий образ.
3	4/4, Vivace. Період із двох речень з кодою (34 т.) Етюдна фактура, різкі фанфарні вигуки, використання Д з секстою. Бурхливий, стрімкий характер.	3/4, Vivo. Тричастинна форма (46т.) Мелодія завуальована в фактурі. Світлий, стрімкоподібний, трепетний характер.
4	4/4, Largo. Період із двох речень з розширенням і доповненням (25т.) Велика кількість спадаючих хроматизмів, еліптичні звороти в супроводі поєднуються з виразною мелодією. Образ романтичного томління.	6/4, Lento. Період, одночастинна форма (24 т.) Виразна декламація в поєднанні з акордовою фактурою, хроматизмами. Мрійливий характер.
5	3/8, Molto allegro. Період із двох речень (39 т.) Мелодія завуальована в єюдній фактурі. Двочастина форма з репризою або період з розширенням другого речення (15 т.), низхідний хроматичний хід, використання Д з секстою.	4/2, Andante cantabile (14т.) Нагадує прелюдії №8, №13 Шопена. 3 пласти фактури: широка мелодія в нижньому, віолончельному регістрі, плавний рух акордів, верхній голос яких є своєрідною мелодією.

6	3/4, Assai lento. Період із двох речень із розширенням і доповненням (26 т.) Витриманий остинатний звук у верхньому шарі фактури дещо сковає розвиток; мелодія у віолончельному регістрі.	2/4, Allegro. Тричастинна форма (58т.) Два голоси, кожен з яких проводить свою тему в октаву, звучать канонічно, з квартовими фанфарними вигуками, в каденціях— квартакорди. «Систематичне» чергування напруження і ослаблення створює дуже схвильований характер.
7.	3/4, Andantino. Період із двох речень (16 т.) Жанровість (мазурка) з галантними затриманнями.	6/8, Allegro assai. Період з двох речень (23 т.) Три пласти фактури, рівноправно розвинені і вільні, співуча мелодія у верхньому голосі в поєднанні з «гойдаючим» акомпанементом створюють баркарольний ефект.
8.	4/4, Molto agitato. Простая тричастинна форма з кодою (34т.) Драматична, поривчаста декламація завуальована в фактурі, велика кількість неакордових звуків, відхилення в далекі тональності шляхом секвенціювання.	3/4, Allegro agitato. Тричастинна форма (56 т.) Стрибки на широкі інтервали, загострені хроматизмами, ноктюрновий, хвилеподібний рух акомпанементу, поліритмія, секвентний розвиток.
9.	4/4, Largo. Період із трьох речень (12 т.)	3/4, Andantino. Період з двох речень з розширенням другого (36т.). Нагадує прелюдію №6 Шопена:

	В основі – траурний марш, три фактурні пласти по-своєму розвинені: в середньому шарі – тріольність в дводольному розмірі. В гармонії – «відтягування» тоніки шляхом секвенціювання, в кульмінації – енгармонічна заміна As-dur на gis-moll.	широка віолончельна мелодія на тлі виразних акордів (II9, II7Г, D11, II53 з альтерацією і дезальтерацією терції), rubato підсилює свободу мелодійної лінії, створює ефект невагомості.
10	3/4, Molto allegro. Проста двочастинна форма з репризою (19т.) Мініатюрність форми, етюдна фактура. Прості гармонії ускладнюються складними пасажами з поліритмією і великою кількістю неакордових звуків.	6/8, Andante. Двочастинна форма з репризою (20 т.) Дублювання мелодії та акомпанементу в різні інтервали, з альтераціями, хроматизмами, секвентний розвиток мотиву. Глибокий бас ще більше віддаляє мелодію і робить її дуже легкою.
11	6/8, Vivace. Період з двох речень (27 т.) Риси тарантели: безперервний рух восьмими в обох голосах з дублюваннями в сексту і терцію у верхньому шарі. Початок прелюдії з D, співвідношення Т-III, VI.	6/8, Allegro assai. Тричастинна форма (39т.) Починається з D. Чотири пласти фактури, розвинений акомпанемент, плавна мелодійна лінія створюють яскравий романтичний образ. Зближення прелюдії з Шопенівським етюдом фа мінор оп. 10.

12	3/4, Presto. Проста тричастинна форма з розширеною репризою і заключенням (79 т.) Хвилеподібний рух мелодії з предйомами на форте створюють хвилюючий, драматичний, поривчастий образ. Органний пункт на D надає ще більше драматизму.	9/8, Andante. Двочастинна форма з репризою (23 т.) Тонікальність, органний пункт, вишукані ритмічні формули, хроматизми; улюблені композитором дублювання мелодії, полігармонії створюють надзвичайно поетичний, мрійливий образ.
13	6/4, Lento Двочастинна форма з репризою (35т.) Тональність Fis-dur. Ноктюрновий акомпанемент поєднується з хоральними акордами. Мальовничий, спокійний, врівноважений характер.	3/4, Lento. Проста тричастинна форма (38 т.) Тональність Ges-dur, поворот в бемольну сферу. Зближується з тією ж прелюдією Шопена. Розташування мелодії у верхньому голосі акордів в правій руці і плетіння уявною віолончеллю мелодизованого акомпанементу.
14	2/2, Allegro. Період із двох речень (19 т.) Одноманітна етюдна фактура, схвильовий розвиток мелодії і динаміки, відхилення в далекі тональності. Вируючий, бушуючий, схвильований образ.	15/8, Presto. Період або Двочастинна форма (24 т.) Із загального бурхливого потоку виділяється улюблений Скрябіним хід на кварту, в ньому – заклик, пристрасть, енергія; звучність доходить до меж форепіанних можливостей – fff.

15	4/4, Sostenuto. Складна тричастинна форма (89 т.) Повністю побудована на витриманому звуці as, в середній частині = gis. Риси ноктюрну з виразною кантиленою, чуттєвою мелодією.	4/4, Lento. Двочастинна форма зі вступом і заключенням (28 т.) Умиротворені фрази, викладені паралельними терціями, з рисами колискової, що пронизують прелюдію створюють невагомий ефект димки, на їх фоні звучить діатонічна, виразна мелодія, яка доповнює загальний образ.
16	2/2, Presto con fuoco. Період із двох речень зі вступом і кодою (46 т.) Одноманітна етюдна фактура у поєднанні з баркарольним акомпанементом в швидкому, на межі піаністичних можливостей темпі створюють віртуозний, блискучий образ.	5/8, 4/4, Misterioso. Складна двочастинна форма з репризою (53т.) Звучність від fortissimo до ppp, рвучкі фрази-запитання, три пласти фактури, мелодія завуальована в верхньому шарі з пунктирним ритмом у повільному темпі створюють образ траурної ходи.
17	6/8, Allegretto. Форма рондо (92т.) Легка мелодія, що парить; мірний ноктюрновий акомпанемент зближують твір з сициліаною, вальсом. Енгармонічні модуляції створюють ліричний, світлий, жіночний образ.	6/4, Allegretto. Форма період із двох речень із заключенням (12 т.) Коротка інтерлюдія перед наступною бурхливою та драматичною прелюдією. Секвенційний розвиток з питальними інтонаціями звучить легко, граціозно, витончено.

18	2/2, Molto allegro. Неподільний період (21 т.) Бурхлива, драматична декламація з віртуозними пасажами досягає динамічної вершини fff.	2/4, Allegro agitato. Двочастинна форма зі вступом і кодою (53т.) Проноситься в швидкому темпі, викладення октавами створює враження бурі, секвенційний розвиток ще більш посилює драматизм.
19	3/4, Vivace. Трьохп'ятичастинна форма (72 т.) Тріолі в обох пластах фактури, мелодійні фігурації, тонікальність надають музиці вальсовості, пасторальності, трепету.	2/4, Affettuoso. Проста двочастинна форма з розширенням (41 т.) Чуттєва, палка мелодія на тлі вільного розвитку акомпанементу звучить як гімн любові, свободи.
20	4/4, Largo. Період із трьох речень (13 т.) Максимум задуму закладено в мінімумі розміру: хоральна фактура, регістр, мелодійна лінія – все підвладне загальному траурному характеру.	3/4, Appassionato. Період із двох речень із розширенням (22 т.) Палка, рвучка, бунтівна прелюдія з октавними подвоєннями фактури, затактовими «зітханнями».
21	3/4, Cantabile. Проста двочастинна форма (59 т.) Барвисте зіставлення гармоній, еліптичні звороти, виразна мелодія створюють блискучий і в той же час бунтівний образ.	Змінними є не два розміри, а чотири: 3/4, 5/4, 3/4, 6/4; Andante. Період із двох речень (26 т.) Стан повного спокою й умиротворення створюється плавністю мелодійної лінії із зітханнями, баркарольним

		акомпанементом, прозорими гармоніями.
22	6/8, Molto agitato. Проста двочастинна форма (41 т.) Велика кількість зменшених гармоній, еліптичні звороти, секвенційно-хвилеподібний розвиток створюють образ драматичного пориву, протесту.	3/4, Lento. Період з двох речень і розширенням другого (25 т.) Нагадує звучання струнного квартету: спочатку солює скрипка з вільною мелодією; в середній частині на перший план виходить уявна віолончель, мелодія розвивається секвенційно, наростаючи до репризи.
23	4/4, Moderato. Період із трьох речень (22 т.) Прозорі гармонії тоніки і домінанти з арпеджованою мелодією створюють пасторальний ефект.	3/4, Vivo. Проста двочастинна форма (26 т.) Вишуканий мелодійний візерунок на тлі простих гармоній – то у вигляді акордів, то у вигляді акордових фігурацій – звучить умиростворено, пасторально.
24	6/8, Allegro appassionato. Проста тричастинна форма з репризою (77 т.) Драматична декламація мелодії виростає із вступних ходів по звуках тонічного тризвуку. Втілення протесту, гніву; сповнена драматизму, патетики.	6/8, 5/8, Presto. Проста двочастинна форма з кодою (37 т.) Починається наче приховано та динамічно «розростається» до кінця твору; милозвучність досягає меж можливостей фортепіано (fff) сповнена експресії та драматизму.

О. Скрибін написав вісімдесят дев'ять прелюдій для фортепіано. Жоден композитор з часів Й. Баха не надавав такої великої уваги цьому жанру. Поєднання елементів імпровізації з особливою лаконічністю форми характерне для творчості композитора. Безпосереднім попередником О. Скрибіна в жанрі прелюдії був Ф. Шопен. Як і шопенівські прелюдії, прелюдії Скрибіна є лірико-психологічними п'єсами настроїв і етюдами в мініатюрі.

Більшість прелюдій відрізняється проникливою щирістю, своєрідним афористичним характером висловлювання з одним насиченим образом-настроєм. Їм властиві ясність мелодики, визначеність ладотональних зв'язків, витончена майстерність у застосуванні специфічних прийомів інструменту. Також прелюдіям притаманна чіткість формоутворення, якій сприяє органічне поєднання з квадратністю структурної будови, широко застосовуваний прийом секвенціювання. Він вносить таке необхідне для стислої конструкції прелюдій організуюче начало.

У центрі художнього інтересу О. Скрибіна була гармонія. У творчості композитора в ранній і середній періоди традиційно-функціональна гармонія досягає граничної напруженості функціональних тяжінь і хроматичної насиченості голосоведення. Особливо використовувана ним альтерована D, з підвищеною і пониженою квінтою одночасно. Іноді вона розв'язується в свою тоніку, іноді поєднується з D (альтерованою) нової далекої тональності, часто – тритоново-віддаленої. Численні застосування альтерованих S.

В гармонії О. Скрибіна безсумнівний зв'язок з шопенівської традицією (тонкі, вишукані мелодійні фігурації і хроматизовані послідовності гармоній), з гармонією Ф. Ліста та Р. Вагнера (різкі тональні зрушення, дисонантність багатозвуч і особливі лади). Характерна для прелюдій ор.11 загострена модуляційність всередині періодів. Складні модуляції зустрічаються у О. Скрибіна саме в періоді. Разом з тим, форма часто відповідає класичним

формам. Хроматична фігурація в середніх голосах і в мелодії підсилює емоційну піднесеність, експресивність висловлювання. Як і у С. Рахманінова, фактура багат шарова, охоплює багато регістрів. Складна і примхлива ритміка прелюдій тв. 11 надає п'єсам особливого трепету, відчуття невагомості, польоту. Композитор не «навантажує» фактуру складними фактурними сполуками. Кожен пласт знаходить своє індивідуальне образне втілення, розвиваючись вільно, надаючи рис імпровізаційності.

Також для прелюдій тв. 11 характерний розвиваючий принцип секвенціювання. Самі секвенції – неточні: і по тональному співвідношенню, і по мелодичному розвитку. Поліфонічна супряженість голосоведення, загострена автентичність розширеного мажоро-мінору, активність протилежного руху мелодії і баса, фактурна тришаровість притаманна багатьом п'єсами циклу. Завдяки секвенційному розвитку кожна п'єса циклу розвивається невимушено, створюючи логічний ланцюг послідовностей. Засоби вираження тематизму для О. Скрибіна – це перш за все мініатюра. Композитор і не думав про те, щоб прелюдія набувала масштабності. О. Скрибін протягом усього життя не розлучався з жанром прелюдії, залишаючись вірним йому до останніх днів. Короткочасність, одномоментність, митєвість, спалах – все це належить сфері прелюдійного жанру в творчості російського композитора.

2. 3. Неоромантичні тенденції в циклі «24 прелюдії», тв. 34 Д. Шостаковича

Ідея цього нового твору докорінно відрізняє його від колишньої фортепіанної музики Шостаковича. Стилiстично композитор робить крутий поворот, свiдомо орієнтуючись на творчість Ф. Шопена, О. Скрибіна,

Г. Малера, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва. Стилiстичне рiзноманiття, що впливає з цього, створює особливий ефект: мiнiатюри, близькi до легкої музики, межують з драматичними, гротесковi – з лiричними п'єсами. Прелюдiї створювалися дуже швидко: кожна з них вимагала всього декiлькох годин працi. Деякi через це справляють враження нашвидку накреслених на паперi випадкових думок, але iншi являють собою цiнний внесок в жанр фортепiанної мiнiатюри [80; с.176].

В основному, в циклi перетинаються двi творчi лiнiї, характернi для фортепiанних мiнiатюр: лiрико-драматична, психологiчна лiнiя (прелюдiї Ф. Шопена i О. Скрибiна) i епiчна, графiчно лаконiчна, лiрико-оповiдна («Швидкоплинностi» С. Прокоф'єва). Однак «психологiчна» лiнiя прелюдiй, як це не виглядає на перший погляд парадоксальним, насичена свого роду «антипсихологiзмом» – тим навмисно противромантичним «антипсихологiзмом» композитора, про який Б. Асаф'єв писав як про iсторично закономірну «реакцiю на російський iнтелiгентський психологiзм, засiв в російській лiтературi. Д. Шостакович йде в цих прелюдiях по шляху «iнтелектуалiзацiї лiрико-психологiчного начала» [80; с. 179].

У роки створення прелюдiй панiвною тенденцiєю у фортепiаннiй музицi була опозицiйностi не тiльки до вiдкритої романтики, а й до iмпресiонiстського i Скрибiнського фортепiанного стилiв. Звiдси також – риси лаконiзму, графiки, скерцозностi, рисунковостi. Одночасно в будовi i структурi прелюдiй позначається, характерна для мистецтва ХХ столiття в цiлому, тенденцiя до розмивання жорстких норм формоутворення – один iз проявiв деформацiї i вiдновлення музичної мови взагалi, iндивiдуалiзацiї.

Композитор дотримується традицiйної послiдовностi тонального плану в циклi, ведучи його чiтко по квiнтовому колу з чергуванням мажору i мiнору. Це об'єднує цикл i визначає його розмiри, обмежуючи кiлькiсть п'єс саме числом двадцять чотири (в протилежностi, скажiмо, С. Прокоф'єву, який

поєднав з більшою довільністю двадцять «Швидкоплинностей» в одному циклі). Об'єднуючим фактором циклу прелюдій є також їх незмінно камерний характер, їх приблизна рівномасштабність; об'єднує їх і специфіка піанізму, що рішуче уникає як лістівської і рахманіновської пишності, ефектної віртуозності, так і імпресіоністської вишуканості чи пленеру. З іншого боку, в прелюдіях інтенсивно використовуються як прийоми поліфонічного фортепіанного письма, так і прийоми лаконічної фортепіанної графіки прокоф'євського типу.

Однак найважливішим і ще більшим об'єднуючим началом в циклі прелюдій є їх жанрова характерність. Її ідейні витoki – в підвищеному інтересі композитора до долі «маленької людини». Деякі прелюдії містять глибокі узагальнення на основі жанрових асоціацій. Ось звідки виростає мрійлива імпровізація в прелюдії № 1 і гітарний іспанський колорит в прелюдії № 2; романсовість в прелюдії № 3 і строгі роздуми фугато на основі пісенної теми в прелюдії № 4; навчально-екзерцисна етюдність типу етюдів К. Черні в прелюдії № 5 і гротескна полька, як би у виконанні не завжди злагодженого духового оркестру, в прелюдії № 6; в такому ж дусі жанрової характерності розкривається віолончельний ноктюрн в прелюдії № 7 і маленька тарантела в прелюдії № 9; тонка лірична сценка, заснована на шарманочному мотиві «вуличного» характеру, в прелюдії № 10 і добродушно шаржований танець кучерів з притоптуваннями в прелюдії № 13; або – епізод з «великою» трагічною музикою траурної ходи в прелюдії № 14 і сценка прослуховування механічної «музичної табакерки» у витонченій вальсоподібній прелюдії № 15; підйомний, юнацький марш в прелюдії № 16 і уповільнений, «чутливо»-сентиментальний вальс в прелюдії № 17. Нарешті – «напівканон» в прелюдії № 18, світла співуча баркарола в прелюдії № 19; задумливі і тихі мріяння в прелюдії № 22, прелюдії № 24.

Наслідуючи традиції, композитор відкриває цикл C-dur'ною Прелюдією (№1) Moderato. Її можна трактувати як ліричний вступ до циклу. Помірний рух

з великою кількістю хроматизмів вже з перших тактів «розхитує» тональний центр. Основна мелодія проводиться у верхньому регістрі на ріано з ремаркою композитора *espressivo*. У фактурі взаємодіють три пласти: перший – кантиленна мелодія, другий – хроматичні підголоски середнього регістра, і третій – «педальний» бас, що створює простір. Жанровою основою прелюдії служить марш-хода. Динамічні ефекти коливаються від початкового *mf* до завершального *ppp*. Закінчується прелюдія тонічним тризвуком з великим регістровим розривом між тонікою і терцовим з квінтовым тонами.

Прелюдія *a-moll* (№2) *Allegretto* створює контраст попередній. На перший план виступає характерний ритм іспанських танців. Перші три такти вступного розділу імітують гітарний акомпанемент з витонченим, грайливим ритмом. Після висхідного мелодичного зльоту починається основна частина п'єси. На тлі ритму вступу розгортається жанрова сценка, де композитор демонструє свободу ритмічного руху, пасажі з хроматизмами і альтераціями, гармонія додає колоритності загальному задуму (вже в другому такті звучить натуральний і підвищений IV ступінь).

В середньому розділі простої двочастинної форми змінюється фактура, що посилюється динамікою і створює жанровий колористичний ефект. У другому реченні на *fff* звучить кульмінаційна точка всього твору. В кінці прелюдії використовується цілотновий звукоряд, що посилює стан невизначеності перед тонікою.

Прелюдія *G-dur* (№3) *Andante* поєднує риси романсу та інструментального ноктюрну. «Це – один з рідкісних в циклі прикладів, де широта мелодичного розспіву створює ілюзію розтягнутості форми прелюдії, в якій звичайний лаконізм висловлювання поступається місцем звуковій повені в дусі рахманіновських пейзажних розливів» [40; с. 59]. Після хвилеподібного руху по звуках тоніки, з третього такту ускладнюється гармонічна мова, що не позбавляє мелодію чарівності. В трьох пластах

фактури мелодична лінія розвивається по-своєму: у верхньому – основна наспівна мелодія, середній представляє собою рух по звуках акордів, нижній пласт – це свого роду гармонічна основа.

В середньому розділі мелодичні «хвилі» збільшують свою траєкторію, розхитуючи тематичну лінію, розширюючи тим самим регістр, готуючи до вершини розвитку, що знаходиться в коді.

Кода являє собою рішучу зміну фактури: замість безперервної плинності з'являються відокремлені колористичні епізоди, тремолуючі шуми, репетиції, фанфарні ефекти. Тут же і динамічна кульмінація: *cis-moll'*ний акорд на *fff*.

Незвичайне зіткнення різних жанрових сфер і стилів в лаконічній формі однієї прелюдії, і контраст між п'єсами розхитує уявлення про жанр прелюдії, як про п'єсу вступного характеру з загальними формами руху. Шостакович звертається до традицій попередників (*G-dur'*на прелюдія зближується з *Es-dur'*ною прелюдією-баркаролою № 19 або з *A-dur'*ною прелюдією № 7 Ф. Шопена).

Прелюдія *e-moll* (№4) *Moderato* продовжує ліричну лінію розвитку попередньої. Цього разу пісенність гармонізує з поліфонічною тканиною викладу. Композитор звертається до класичної форми маленької триголосної фугети (з відсутністю протяжного і репризного розділів), що досить оригінально і незвично для циклу прелюдій. В основі теми фугети – розспівно протяжна, лірична тема діатонічного складу в несиметричному розмірі 5/4, що зближує її з російськими протяжними піснями.

Майже вся прелюдія (за винятком трьох тактів) діатонічна. Її будова чітка: тема, що складається з чотирьох тактів в шестнадцятитактовій експозиції в еолійському ладу як основному; середня частина, що складається з дванадцяти тактів і шеститактового закінчення. В той же час у прелюдії панує безперервність, текучість і межі розділів дещо «розмиті» (але кода

рельєфно відокремлена). Чи не визначальна роль в композиції прелюдії належить тональному плану (тобто послідовності опорних тональностей). Хоча всі ладотональності близькі одна одній як паралельні і мають однаковий звукоряд на основі мелодичних діатонічних ладів, якісна сторона ладів різна, що і створює різноманітність в процесі розвитку. Д. Шостакович застосовує прийом побудови відповідей на квінту вище (кварту нижче) теми, тобто в домінантовому співвідношенні, але без змін звукоряду головної тональності (наприклад, мі еолійського ладу відповідає в даній фузі сі фрігійського). В інтермедіях прелюдії поспівки теми точно не повторюються, але деякі інтонації органічно пов'язані з темою. На інтермедії у фузі припадає ряд кульмінацій. Яскравою «прямою» виділяється кульмінація прелюдії: всі голоси спрямовуються до *ff* у верхньому регістрі, трель і вперше альтеровані звуки створюють атмосферу високої напруги – обрив на перерваному кадансі. Прелюдія заспокоюється на тонічному тризвуччі після виразного підходу до нього (через стрибок на септиму від другого ступеня до тоніки).

Прелюдія D-dur (№5) *Allegro vivace* створює несподіваний контраст попередній прелюдії. Жанрова основа – етюд, з типовою фактурою в безперервному русі шістнадцятими в швидкому темпі. Вкраплення нижнього шару створює скерцозний ефект. Форма прелюдії проста двочастинна, не контрастна за будовою. Ця музика наче проноситься вихором в циклі двадцяти чотирьох прелюдій.

Дану прелюдію можна порівняти з деякими п'єсами з циклу Ф. Шопена, зокрема №10, №23, заснованими на подібному фактурному і мелодичному рішенні.

Прелюдія h-moll (№6) *Allegro* – пародійно-пустотлива в дусі польки. У ній можна відчути вплив творчості І. Стравінського і С. Прокоф'єва з характерною нестабільною ритмікою, експресивністю, гротеском.

На перший план виступає танцювальне начало, що простежується вже у вступі: опора на сильні долі, характерний супровід, стрибкоподібна мелодія з різного роду хроматичними ходами. В основному розділі двочастинної форми більш чітко можна виявити танцювальність: на тлі типового для польки акомпанементу розвивається основна мелодія лірико-скерцозного типу, викладена у ритмі, подібному до маршу. Середній розділ невеликий за масштабом, тонально нестійкий, з навмисне «фальшивими» звучаннями в дусі І. Стравінського, його показною неорганізованістю тематизму і ладотональною «плутаниною» (панування нестійкості), що відзначає В. Дельсон в розборі даної прелюдії [40; с. 65-66]. Реприза ґрунтується на перетвореному матеріалі основного розділу і відновлює тональну стійкість, більше нагадуючи гротесковий марш і готуючи матеріал великої коди. Кода припадає на кульмінаційну точку прелюдії: маршове, танцювальне начало в ній виступає вже на перший план. Стверджується основна тональність *h-moll* з підвищеною IV і пониженою II ступенями.

Знову Д. Шостакович, слідуючи традиції лаконічності форми, відносної стабільності тонального розвитку, додає самотутні індивідуалізовані риси в цикл прелюдій. Жанрове начало чітко виступає на передній план, з'являються гротескові образи. Також у прелюдії виділяються ладогармонічні тонкощі і нововведення: понижений локрійський лад – мінор з пониженими II і V ступенями, ще й IV ступеня (або двічі понижений фрігійський лад), що рідко зустрічається в музичній практиці, а також композитором використані політональні зсуви в результаті самотійності фактурних пластів.

В основу пісенного мелодизму Прелюдії *A-dur* (№7) *Andante* покладено спокійний, роздумливий, умиротворений віолончельний ноктюрен. Схоже жанрове застосування відсилає нас до циклу Ф.Шопена (прелюдія №6), де подібним чином реалізований наспівно-декламаційний образ, і фактурне рішення (мелодія звучить під акомпанементом). Але якщо у Ф. Шопена мелодія в основному діатонічна, то Д. Шостакович ширше трактує головну

тональність: в результаті поєднання натуральних і альтерованих ступенів утворюється ладова змінність, з чого випливає незвичне коло тональностей (поява зниженою другого ступеня (в) призводить до використання до-бекару замість до-дієзу; утворюється перехід з A-dur в еолійський a-moll, а разом з сі-бемолем – в a-moll фрігійський).

Як і в прелюдії №6, в Прелюдії fis-moll (№8) Allegretto на перший план виходить гротесково-скерцозне начало. Гостра ритміка з форшлагами, репетиціями, трелями, широкі скачки, позбавляють мелодію лінеарності в поєднанні з ладовою різноманітністю (двічі понижений фрігійський лад) створюють незвичайний індивідуалізований образ. У першому розділі двочастинної форми після двохтактового «розгортання» басового ритмізованого акомпанементу звучить пританцювуюча мелодія широкого дихання з хроматизмами і ладовою перемінністю. У другій частині прелюдії дещо змінюється фактура, мелодія стає лінеарно виразною, грайливо-танцювальною в дусі дитячої польки. У коді знову звучать відгомони гротескового скерцо, повертаючи до початкового образу прелюдії.

Прелюдія E-dur (№9) Presto написана в дусі тарантели. Починаючись на р, музика спрямовується до заключного fff, незмінно зберігаючи опорний малюнок фактури з двох тріолей. Форма прелюдії наближена до тричастинної неконтрастного типу. В середньому розділі безперервний рух в обох голосах фактури змінюється настирливими дисонуючими перекликами, репетиціями, поліфункціональними поєднаннями гармоній, що створюють дзвінкий, іскристий, танцювальний образ. У коді стихія танцю не вгамовується, набуваючи рис шаленого танцю.

Чарівно-лірична Прелюдія cis-moll (№10) Moderato non troppo настільки чітко виділяється серед ряду попередніх і наступних прелюдій. У ній зосереджені світлі прозорі образи. Це звичайний ліричний епізод з життя «простої» людини. Образність п'єси нерідко зіставлялася і асоціювалася з

музичною образністю, характерною для Г. Малера, з його демократичними і гуманістичними мотивами вулиці, відображення міського побуту [40; с. 69]. В ній – поєднання благородної камерності і майже банальної ліричності.

У першому розділі прелюдії співуча мелодія діатонічного складу викладається в натуральному *cis-moll*. Супроводом служить баркарольний акомпанемент, який згладжує дводольний метр, надаючи вальсовості основному образу. В середньому розділі зосереджено конфліктний розвиток прелюдії. У першому реченні мелодія переміщується в нижній пласт, набуваючи віолончельний відтінок. Ускладнюється гармонія, що різко зміщується з *cis-moll* в *C-dur*, утворюючи тим самим однотерцову сферу. З розвитком пульсація стає нестабільною (прим. авт. *rit. /a tempo*), все більш напружені акордові поєднання створюються політональні нашаруванням акордів. Стиснутий репризний розділ різнобічно збагачує і орнаментований матеріал експозиції. Основна тема завуальована в фактурі, звучить на трелі домінантового тону основної тональності у високому регістрі, що заспокоює напруженість попереднього розділу. Дещо імпровізаційного характеру кода-доповнення вносить елемент суворої завершеності і відточеності в форму твору.

Дану п'єсу можна порівняти з ліричним центром циклу прелюдій Ф. Шопена – прелюдією *Des-dur* (№15), де лірика отримує своє поетичне втілення в повній мірі. Але, на відміну від Шопена, Шостакович не розширяє форму, залишаючи її лаконічною. Як і Шопен, Шостакович використовує для посилення напруженості політональні гармонії, ладове мерехтіння, зрозуміло окреслену форму. Також примітним є «вкраплення» домінантового звуку, який наполегливо повторюється у Шопена, і окреслюється протяжною треллю у Шостаковича. Також можна звернути увагу на заключні каданси обох прелюдій: композитори чітко закінчують свої твори на русі від домінанти до тоніки на *pp*, створюючи тим самим згасаючий ефект.

Скерцозна Прелюдія H-dur (№11) Allegretto з гострою фактурою прокоф'євського типу. Велика кількість хроматичних послідовностей з акцентованими звучанням на стакато створюють гротескний образ. Два пласта фактури розвиваються самостійно, утворюючи політональні поєднання. Композитор збагачує і ладові елементи (понижені II і VI ступені). Після ліричної прелюдії №10 ця п'єса вносить поживлення контрасту в драматургію циклу.

Прелюдія gis-moll (№12) Allegro non troppo витончена за мелодичним малюнком з пружним «токатним» ритмом. Розмашиста мелодія на стакато зі злетами і стрибками на тлі текучого одноманітного акомпанементу синтезує дещо скерцозне начало. Арпеджований фон поступово змінює гармонічні сполучення. Поява основного тематичного матеріалу не в головній тональності можна назвати помилковою репризою, в той час при настанні тоніки відсутня основна тема прелюдії. Композитор тяжіє до асиметрії, долаючи квадратність шляхом вклинювання в чотиридольний розмір п'ятичетвертних і тричетвертних тактів. Гармонізована кода побудована на фактурно новому матеріалі з великою кількістю хроматизмів. Мінорна терція в заключній каденції вносить елемент похмурості в забарвлення завершального звучання.

Мініатюрна скерцозна Прелюдія Fis-dur (№13) Moderato з навмисно грубим плясовим початком. В характері тематизму, В. Дельсон проводить паралелі зі Стравінським, «його обіграванням жартівливо-ярмаркових образів, навмисними викривленнями і фальшивістю, архаїчними ритмами і змінним метром» [40; с. 76]. Також в прелюдії простежується ритмічна асиметрія, схильність до п'ятидольних тактів, яка ховається за перемінністю розмірів 2/4 і 3/4. На тлі остинатного акомпанементу розгортається розмашиста мелодія, яка до кінця п'єси в фактурному плані досягає крайніх регістрів. Примітний в п'єсі і ритм, який ґрунтується на співвідношенні акцентів, як на сильну долю, так і синкопованих, які висуваються на перший план. Графічна чіткість

мелодичного рисунку зближує прелюдію з прокоф'євськими «швидкоплинностями», їх лаконізмом висловлювання і експресивністю ритму.

Прелюдією *es-moll* (№14) *Adagio* композитор починає бемольну сферу циклу. Тематизм наповнений похмурим, суворим пафосом з поєднанням епосу та лірики. Не випадковий вибір тональності *es-moll*, яка відповідає класичній традиції найбільш трагічних за своїм емоційним забарвленням. Починаючись в низькому регістрі з пунктирним ритмом, експресивний тематичний матеріал розростається до кульмінації п'єси. Максимально лаконічними засобами зміст цілком відповідає формі, де точка найвищої напруги припадає на точку золотого перетину (тт. 22-23). До кінця п'єси короткий низхідний хід завершується суворим акордовим викладом, створюючи тематичну арку до початку. Основне емоційне навантаження доручене гармонії, яка є логічно вибудованою, лаконічно завершеною побудовою і втіленням філософсько-піднесених роздумів.

Легка, витончена Прелюдія *Des-dur* (№15) *Allegretto* відтіняє трагізм попередньої. Їй притаманно кілька механічне, ніби скляне звучання у вальсовому ритмі. Прийом – мелодія під акомпанементом створює дитячий, безтурботний настрій. Остинатна фігура акомпанементу в високому регістрі, на тлі якої то в висхідному, то в низхідному напрямку рухається гамоподібна мелодія на стаккато, що нагадує звучання музичної табакерки. Тільки в кінці п'єси акомпанемент переміщується в нижній пласт фактури, на фоні якого повертається головна тема замальовки.

Жанрова основа Прелюдії *b-moll* (№16) *Andantino* – марш на основі скандованої ритміки з різкими акцентами. Головний характер – оптимістичний і безтурботний з рисами хореографічності. Пружинний ритм з пунктиром задає основний тон бадьорого, «піонерського» маршу, на фоні якого звучить мелодія з вільно розгорчаючим розвитком, яка починається з затакту.

Вигадлива ритміка верхнього шару фактури пронизана тріольний ритмом, що надає рис токатності. Ладогармонічна сторона прелюдії наповнена тональними зсувами з b-moll в a-moll і навпаки. Так само характерні підвищення V, VI, VII, VIII ступенів з використанням досить не бажаного композитором гармонічного мінору.

Прелюдія As-dur (№17) Largo – це сентиментальний вальс з підкреслено уповільненим темпом (Largo), що не властиво музиці Д. Шостаковича. Тим самим інтонаційні і гармонічні виразні риси прелюдії навмисно перебільшуються. Л. Мазель зазначає: «... Тут і чутливість – фермати – кульмінація мелодії на ввідному тоні (такт восьмий), і не менш чутливі «виписані *ritenuto*», чудово порушують вальсова тридольність, і типові передкадансові вальсові «похитування» мелодії в синкопованому ритмі, проте із заміною звичайних для таких моментів консонуючих секстових ходів септимами і нонами ...» [78; с. 131]. Прелюдія має форму одночастинного періоду з розширенням другого речення за допомогою перерваних кадансів. Ладовий стрій наближений до так званого дванадцятиступеневого мажоромінору, бо підвищуються всі сім ступенів ладу.

Прелюдія f-moll (№18) Allegretto продовжує скерцозну лінію циклу. Основна мелодія, починаючись по звуках тонічного тризвуку, проводиться канонічно, після чого розвивається вільно. Тематичний матеріал викладено композитором кілька механістично, з рисами маршу. Два пласти фактури розвиваються самостійно, що створює різкі поліфункціональні поєднання. Загальний настрій прелюдії пронизаний чітким ритмом і бадьорим характером.

Прелюдія Es-dur (№19) Andantino наповнена світлою лірикою, співучістю. Жанрова основа спирається на жанр баркароли, чому сприяє розмір 6/8, характер акомпанементу, що імітує мірне погойдування човна, сплесків хвиль. Мелодика прелюдії наближена до кантилени широкого

дихання. Тоніко-домінантова гармонічна основа початку п'єси значно збагачується до її середини з альтераціями і хроматичними ступенями. Завершується лірична замальовка повним заспокоєнням тонічного тризвуку після тонічного органного пункту.

Тематизм Прелюдії c-moll (№20) *Allegretto furioso* пронизує пронизаний патетикою, протестом і лютою несамоовитістю, що створює різкий драматургічний контраст у циклі. Музична мова прелюдії груба і одночасно з романтичним запалом. У формі простежується тричастинність: перший розділ структури типу запитання-відповідь насичений різкими мотивами, драматизм підсилює октавне подвоєння і динаміка на *f*; друга побудова проводиться трепетно-тремтячою пульсацією, на тлі якої в низькому регістрі чутні гамоподібні вигуки; завершальна побудова синтезує всю драму, посилюючи напругу – поліфункціональні пасажі відтворюють образи напруженого динамізму, але на новому етапі.

Невимушена скерцозна Прелюдія B-dur (№21) *Allegretto poco moderato* – жартівливого складу. Розмір 5/4 створює метричну свободу і легкість, на тлі якої звучить стрімка мелодія на стакато. У швидкому темпі створюється лірично-сентиментальний характер, що за жанром нагадує вальс. «Тематизм блідий і не запам'ятовується без «примусу». Мабуть, ця прелюдія – найбільш слабка» – зазначає В. Дельсон [40; с. 84].

Зосереджена Прелюдія g-moll (№22) *Adagio* уособлює ліричну строгість, образну глибину, стриманість емоцій. Весь тематизм сповнений сумних роздумів. Твір побудований у формі періоду, що вільно розвивається та в якому вбачаються три розділи. Перший розділ складається з переривчастих коротких фраз, на основі вільно пластичної, тонально не стійкої мелодії. Другий розділ – розробкового характеру з далекими модуляціями і підготовкою основної тоніки. Третій розділ – коротка тонічна реприза, в ній же міститься свого роду кульмінація на чотирьох хмурих акордах *pianissimo*.

Завершує прелюдію кода, узагальнюючи зосереджено-піднесений характер тематизму.

Прелюдія F-dur (№23) Moderato є втіленням піднесеної лірики з одноманітним тріольний ритмом. Помірний, стриманий темп прелюдії виключає її «віртуозне» осмислення. Майже незмінний динамічний рівень ріано на тонічної органному пункті в завершенні підкреслює спокійний, стійкий характер п'єси в цілому.

Завершує цикл блискуча скерцозна Прелюдія d-moll (№24) Allegretto прокоф'євського стилю. На основі гіперболізованого гавотного ритму розгортається химерна мелодія з класицистськими рисами. Структура прелюдії розмежовується на два розділи: перший – танцювального типу з широкими стрибками мелодії, жартівливо-театрального змісту; другий – варійоване продовження розвитку першого. В. Дельсон особливу увагу приділяє великій коді, що складається з вісімнадцяти тактів [40; с. 86]. Вона (кода) побудована на новому тематизмі з етюдними пасажами «шопенівського» типу, в кінці якої як невелике доповнення з'являється ще «власне кода» на основному тематичному матеріалі. В прелюдії органічно поєднуються різностильові елементи, створюючи цілісний образ і будучи втіленням єдиного задуму.

Висновки до розділу 2

Розвиток жанру прелюдії, як самостійної п'єси проходив у багатьох композиторів епохи романтизму. Принципи, що заклав Ф. Шопен у циклі 24 прелюдій для фортепіано склали основу для написання прелюдійних циклів. Різноманітність форм шопенівських прелюдій така ж велика, як велике різноманіття їх музично-поетичного змісту. Переважання в прелюдіях форми

періоду продиктоване його лаконічністю, стислістю, понад усе придатною для передачі миттєвості одного ліричного стану. Безліч різновидів, варіантів періоду в прелюдях свідчить про динамічність і універсальність малих форм Ф. Шопена, абсолютного злиття з розвитком музичного образу. Загальною рисою цих мініатюр є виняткова інтенсивність розвитку і яскравість драматичних кульмінацій.

Будь-яка прелюдія циклу тв. 28 – коротка дворядкова або розгорнута – представляє абсолютно самостійну п'єсу, що не вимагає продовження і допоміжного розвитку. Таким чином, колишній традиційний вступ у Ф. Шопена зростає до самостійного жанру, що має свої закономірності і специфіку.

Творчість О. Скрябіна, зокрема цикл фортепіанних прелюдій тв. 11, пов'язана наступністю з музикою Ф. Шопена. Його політність, полум'яніюча екстатичність, інтимно-довірливий тон лірики ріднить його з мистецтвом романтизму. І в фортепіанній музиці композитор розвиває, загострюючи часом до невпізнання, властиві романтикам риси. Продовжуючи йти шляхом Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста, він стоншує звукове багатство фарб; поглиблює емоційне «навантаження» звуку, доводячи романтичну вибуховість до грандіозної «тоскової» напруженості; ще більш звільняє ритмічне дихання, розхитує арифметичність записаного ритму.

З романтизмом пов'язані і такі риси його фортепіанного стилю, як співоче трактування інструменту, педальна пом'якшеність звуку, пластична мелодійність тканини, характеризуюча насамперед виклад скрябинської лірики, його переливчатість ліній. Співучість властива всій музиці композитора: і поривчастість у нього мелодизована, близька шопенівській і шуманівській. Одним з яскравих романтичних ознак, виражених в тв. 11 є лірична забарвленість руху, що виявляється мелодійною трактовкою фігурацій.

При очевидних зв'язках з викладом романтиків для скрябинської фактури нехарактерні багато з тих засобів, що утворюють фортепіанний світ романтизму, а саме: октавний виклад, подвійні ноти, загальні форми руху в технічно виділеній і пасажній формі. У Скрябіна ці традиційні прийоми розчиняються, утворюючи нову фактурну якість. У його викладі піаністичний прийом «тип» замінюється прийомом – «образ». У звільненні фактури від типових для романтиків способів викладу, можна бачити один із проявів новаторства Скрябіна. Примхлива скрябінська ритміка також вимагає камерності викладу.

Напружені пошуки нових художніх засобів, здатних виразити в своєму вияві зміст, призводять композитора до справжніх відкриттів у цій сфері. Його могутня фантазія створює абсолютно неповторний світ звучання з особливими формами інструментального викладу, новими прийомами звуковидобування, динаміки, артикуляції, педалізації. Б. Асаф'єв характеризує фортепіанний виклад композитора, як відхід від пасивно-гомофонної фактури, залежність прозорості тканини, що складається з ніжних і тендітних ліній, від нервування і поривчастої скрябинського темпераменту [7; с. 97].

Д. Шостакович вносить в узагальнений жанр прелюдій яскравий початок характерної сценічності, і в цьому – одне з передбачень багатьох епізодів його симфонізму. Тут закладається принцип різноманітності ладів і ладових нахилів при загальній основі мажоро-мінору і принцип його поєднання з іншими ладами, що і надає ладову особливої свіжості. У прелюдіях композитора відбувається яскравий прояв тих ладів, які утворилися, вживаючи термінологію А. Должанського, на основі поступенево-мелодичних тяжінь (лади строгого стилю і народного піснетворчості).

Гармонія в прелюдіях Д. Шостаковича також є могутнім формотворчим фактором. Саме тут, в прелюдіях, композитор почав активно застосовувати згодом типовий для нього прийом інтенсивного ускладнення ладу в процесі

формотворення. Цікавий в прелюдіях такий формотворчий фактор, як концентрація найбільшої гармонічної напруги або в якості предикту до кульмінації форми, або в поєднанні з нею. Кульмінація розвитку в прелюдіях Шостаковича настає нерідко в коді, і тому коди прелюдій стають настільки великими і тематично наповненими. Д. Шостакович не слідує характерному принципу формоутворення прелюдій Ф. Шопена або А. Скрябіна – принципу зосередження кульмінації в точці золотого перетину.

Саме в прелюдіях проявляються індивідуально характерні для Д. Шостаковича прийоми ладогармонічної мови:

- типові пониження ступенів в мінорних ладах, схильність до діатоніки і старовинних ладів;
- вживання в мінорі «відтіняючих» епізодів у пониженому фрігійському ладі, застосування засобів натурального мажору, а також очевидну перевагу натурального мінору над мелодичним або гармонічним;
- характерним для прелюдій є також поступовий рух гармоній (наприклад, прелюдії № 9 або № 12), зростання значущості тетрахордів як основоположних конструктивних частин ладу або використання в ряді прелюдій (особливо в кадансах) лейтгармоній, які надають специфічного забарвлення колориту твору. Так, наприклад, у багатьох кадансах як лейтгармонія використовуються характерні альтеровані акорди домінантової групи.

У циклі Двадцять чотири прелюдії вочевидь виражена – особливо типова для подальшої творчості композитора – тенденція до синтезування і взаємопроникнення гомофонного і поліфонічного складів листи. На основі такого взаємопроникнення виникає специфічно мелодизована дво- і триголосна фактура з активною самостійністю кожного голосу. Часом, наче всередині гомофонного стилю, створюються епізоди з самостійним, вже типово поліфонічним, розвитком голосоведення. І це утворює, особливо у

випадках ритмічних розбіжностей, епізоди і поліфункціональних, і політональних суміщень (наприклад, такти 17- 21 в прелюдії № 9 E-dur).

Вельми цікавий і ритм прелюдій. Тут закладаються основи діалектичної єдності симетрії та асиметрії, що характерно для Д. Шостаковича.

Мелодика прелюдій виявляє ряд характерних однотипних поспівок. Привертає увагу і лінійка ідентичних інтонаційних джерел в мелодиці та, нарешті, загальна визначальна тенденція до демократизму, виразності в ній. Значне місце в мелодиці прелюдій займають елементи міської і селянської пісенності (такі прелюдії №№ 3, 4, 7, 10, 16, 17), елементи побутового інструментального награвання (прелюдії №№ 10, 15, 17, 19), нерідко сполучаються один з одним. Характерно також, що Д. Шостакович вочевидь уникає секвенційного принципу мелодичного розвитку [40; с. 87].

Розглянутий цикл композитора наповнений непередбачуваністю і сарказмом, парадоксальною грою жанрами і новим поглядом на циклічну форму із двадцяти чотирьох прелюдій.

РОЗДІЛ 3

ПРОГРАМНИЙ ЦИКЛ ІЗ ДВАДЦЯТИ ЧОТИРЬОХ ПРЕЛЮДІЙ У ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ

3. 1. Перший зошит прелюдій

Визнаною вершиною фортепіанної спадщини К. Дебюссі став цикл Двадцяти чотирьох прелюдій (в двох зошитах по 12 в кожній, 1910 і 1913 г.). Це підсумок багаторічних пошуків композитора в області піанізму.

К. Дебюссі був одним із останніх з великих західноєвропейських композиторів, у творчості якого жанр прелюдії відігравав таку важливу роль (після Й. Баха і Ф. Шопена) – у ХХ столітті його розвиток перемістився, головним чином, в Росію.

На відміну від шопенівських, прелюдії К. Дебюссі програмні. Всі вони мають оригінальні пост-заголовки – програмні назви, які фігурують в кінці музичних текстів. Композитор ніби пропонує слухачеві самостійно осягнути смисл музики, а вже потім звірити свої відчуття з авторським поясненням. У такому підході до програмності К. Дебюссі близький Стефану Маларме (одному з лідерів французького символізму), який писав: «Назвати предмет – означає на три чверті знищити насолоду від поеми; вселити його образ – ось мрія».

Назви прелюдій коротко описують образну сферу кожної мініатюри, вказують на те, що стало джерелом музичного задуму. Найчастіше це природа: море (у «Вітрилах», «Тумані», «Ундині», «Затонулому соборі»), повітряна стихія («Вітер на рівнині», «Звуки й аромати майорять в нічному повітрі ...», «Що бачив західний вітер»), світло («Тераса, відвідувана місячним світлом», «Феєрверк»). Багато сюжетів були почерпнуті з творів образотворчого мистецтва («Дельфійські танцівниці», «Канопа», «Ворота Альгамбри»), а

також літературних творів – символістської поезії, творчості великих англійських письменників (В. Шекспіра, Діккенса).

В цілому образи прелюдій типові для імпресіонізму. Це пейзажі, портрети (нерідко пародійного плану), жанрово-побутові замальовки, казково-легендарні і фантастичні сюжети, улюблені композиторами-імпресіоністами екзотичні образи Іспанії.

Найбільше в циклі Дебюссі пейзажних прелюдій. У першому зошиті це «Вітрила», «Вітер на рівнині», «Звуки й аромати майорять в нічному повітрі», «Пагорби Анакапрі», «Кроки на снігу», «Що бачив західний вітер»; в другому – «Тумани», «Мертві листи», «Верес», Тераса, освітлена місячним світлом».

Форми прелюдій важко звести до класичних композиційних схем, настільки вони своєрідні й імпровізаційні. Як відомо, К. Дебюссі свідомо відмовився від чітких композиційних схем. У будові п'єс лише намічається схожість з якоюсь репризною композицією (частіше трьох, або двочастинною), в якій зміщені пропорції розділів.

Незважаючи на те, що фортепіано у п'єсах композитора в принципі не прагне уподібнитися оркестру, йому, проте, підвладне втілення різних інструментальних тембрів. Як приклади можна привести не тільки дзвінницю «затонулого собору», а й валторнові звучання в прелюдії «Звуки й аромати майорять в нічному повітрі», флейтовий тембр у «Вересі» та «Дівчині з волоссям кольору льону», тембр гітари в «Перерваній серенаді », банджо і барабан у «Менестрелях». У цьому теж виявився характерний для імпресіонізму акцент на фонічній стороні музики.

Тематизм більшості прелюдій конкретний в жанровому плані. Тут зустрічається і хорал («Затонулий собор»), і токати («Вітер на рівнині»), і різні іспанські жанри – хабанера, сегіділья, копла і т.д. Особливо багато танців, що

стає важливим засобом об'єднання циклу. Певний танцювальний прообраз викликає відчуття колориту конкретної епохи. Так, наприклад, в «Дельфійських танцівницях» строгий обрядовий танець створює атмосферу старовини, в «Менестрелях» і «Генералі Левайні» – асоціації з сучасним мюзик-холлом.

Перший зошит Прелюдія №1 «Дельфійські танцівниці» (B-dur) поєднує в собі мальовничо-картинне та жанрово-побутове начало. Їх органічне злиття дозволяє К.Дебюссі створити життєво-яскравий та цілком реальний образ. Основний мелодичний образ прелюдії відтворюється із одного короткого хроматичного мотиву, що прихований у середньому голосі. В щільній акордовій фактурі, велично-неспішному темпі зі змінним метроритмом розгортається статичний барельєф п'єси.

Перший розділ прелюдії нагадує перебори струн щипкового інструменту (мандолини або гітари), що поступово завмирають в повітрі. Композитор уникає квадратних побудов, у його викладі несподівана зміна метру $3/4$ на $4/4$ розширює чотиритактові побудови до п'ятитактових. Розвиток засобів виразності досягається перш за все використанням багат шарової фактури: мелодична лінія розташована в середньому пласті, а верхній та нижній – утворюють гармонічний супровід. Регістровий розрив між ними нестабільний, іноді він доходить до п'яти октав.

Середній розділ прелюдії відрізняється більшою експресією за рахунок скорочення тривалостей, поступового зростання динаміки та зрідження фактури, але розвиток не досягає своєї кульмінаційної вершини (такий імпресіоністичний прийом можна часто спостерігати у творах Дебюссі). У репризі тема починає «розчинятись» у фактурі та підніматись у високий регістр, динаміка доходить до *ppp*, рух поступово припиняється, - все це передає відчуття кам'яного застиглому барельєфу.

Прелюдія №2 «Вітрила» (B-dur). Фортепіанна замальовка являє собою втілення нематеріального, подібною до примарного бачення над морем. Зачаровує виключно імпресіоністське за образним змістом багатство ритміки, яка культивує безліч деталей і відтінків в спокійному, споглядальному образі. Тематизм п'єси побудований на трьох, майже незмінних мотивах, що чергуються за принципом монтажу. Перший мотив «а» має легку, ненав'язливу пульсацію, викладений низхідними хроматичними великими терціями, цим композитор підкреслює колористичний, імпресіоністичний відтінок. Ці паралельні терції повністю «прокреслені» щаблями цілотнового звукоряду, що ще більше посилює їх імпресіоністичність. Друге проведення теми виникає як «проростання», що рухається в низхідному напрямку, кадансує на терції «с-е», яку композитор трактує як стійкий інтервал, згодом цим інтервалом завершується прелюдія. Другий, основний мотив «b» прелюдії з'являється у середньому регістрі, відрізняється від першого за рахунок великих тривалостей та завдяки протилежній лінійній спрямованості руху. В регістровому відношенні тема виділяється, будучи розташованою в діапазоні малої і першої октав. Третій мотив «с» має серединний характер, що виконує розвиваючу функцію.

На всьому протязі п'єси друга тема не змінюється, лише дублюється збільшеними тризвуками. Контрапунктичне з'єднання обох тем породжує двоплановість психологічного стану, сенс якого полягає в тому, що перша тема — це психологічна експозиція прелюдії, що змальовує враження композитора від вітрил, що ковзають по морській гладі (улюблений сюжет імпресіоністів). Друга тема, явно емоційного характеру, висловлює особистісні переживання.

Отже, з самого початку автор налаштовує на сприйняття поліфонічної структури прелюдії. Так, у тактах 1-6 викладається перша тема, а в 7-14 друга. Після цього, в такті 10 здійснюється контрапунктичне з'єднання обох тем. У тактах 15-21 перша тема звучить повністю, а друга ж частково, тобто звучить

її вступний розділ та відбуваються передбачення другої теми. Потім виникає повне проведення цієї теми, без контрапунктичного супроводу першої (такти 33-37). У коді (56-64 такти) відбувається синтез усіх мотивів прелюдії.

Прелюдія №3 «Вітер на рівнині» (es-moll). Характер звучання цієї прелюдії – стрімкий і цілеспрямований, поривчастий та «вибуховий», що створює ефект нестримної сили стихії. Назва мініатюри нагадує епіграф із «Забутих аріет» П. Верлена: «Вітер на рівнині затримує своє дихання». Цей образ покликана втілити провідна тема-ідея п'єси.

В даному випадку структурним представником теми-ідеї можна вважати початковий субмотив, що починається малосекундовим ходом секстолями шістнадцятих тривалостей. Основний фігураційний образ цікавий тим, що в ньому поєднуються рухливість, спрямованість, дрібна внутрішня динаміка (за рахунок швидких фігурацій шістнадцятими) і, в той же час виникає відчуття споглядання «зі сторони».

Форма прелюдії – проста тричастинна з репризою. Експозиційний виклад макро-теми збігається з межами першого розділу форми (тт. 1-12). Тематичним ядром тут можна вважати викладену в першому такті провідну гармонічну фігурацію з басом. З першої ж миті на *pianissimo* починається «повітряний» остинатний рух секстолями шістнадцятими тривалостями з виділенням постійного баса на сі-бемоль. Ця фігурація складається з малої секунди «сі-бемоль - до-бемоль», що «тремтить» між першою і другою октавами. Тембровою основою стає ефект секундового розщеплення тону сі-бемоль, продубльованого октавою вище.

Три фактурних плани (бас, фігурації, мелодія) зосереджені в середньому регістрі, знаходячись дуже близько один від одного. З третього такту до фігурацій та басової лінії приєднується мелодія. Її інтонації побудовані на

пентатоніці, при цьому створюється враження колихання по вітру (завдяки особливому пунктирному ритмічному малюнку).

В дев'ятому такті з'являється другий, контрастний елемент. Секстолі завмирають, а замість них звучить спадний кавзаючий рух, що складається з обернень двох септакордів: малого мінорного і малого зменшеного. «Ковзання» відбувається на тлі витриманих квінт в низькому басовому регістрі і охоплює майже весь діапазон фортепіано. Особливе звучання створюється за допомогою педалі, яка не виписана композитором «прямо», але вказана засобами артикуляції. При цьому не вказується ніякої зміни руху, створюється відчуття зміни темпоритму виключно засобами ритмічних тривалостей. Два елементи макро-теми наділяються К. Дебюссі протилежними властивостями: якщо перший елемент зосереджений в середньому регістрі і діапазон його невеликий, то другий охоплює практично весь діапазон. Трьохплановому гомофонному викладу протиставляється акордовий; активний рух змінюється ковзаючим, низхідним. Елементи виділені також жанрово: якщо першому явно притаманні риси токати (рух шістнадцятими), то в другому – токатні властивості погашені та створюється враження тимчасового завмирання руху (акорди восьмими). І все це обумовлено програмним підтекстом, що сконцентрований в рядках: «вітер на рівнині затримує своє дихання ... ».

Назва Прелюдії №4 – «Аромати і звуки у вечірньому повітрі» (A-dur) – використовує третій рядок з першої строфи вірша Бодлера «Вечірня, гармонія» (серія «Нудьга та ідеал»), К. Дебюссі, безумовно, скористався деякими подібними елементами вірша Бодлера і, перш за все, способом «меланхолійного вальсу», звуків «тремтливої скрипки». Ліричний плернерний пейзаж побудований майстерно: доносяться то гучні відгомони, то солодкі та сповнені томління мотиви. П'ятидольний ритм надає музиці легку нестійкість і хиткість. Прелюдія написана в світлій тональності A-dur. Вона часом відчутна, завдяки наполегливому органному пункту в низькому регістрі. Але

це розширений стрій A-dur з паралелізмами дисонуючих, вишуканих за звучанням акордів з безліччю альтерованих звуків.

Сповнена чарівності акордова тема в лівій руці, гармонії якої надають їй приглушений та матовий колорит. Майже вся прелюдія, за виключенням декількох тактів розгортається в динаміці *pp*. Вона передає атмосферу солодкої млості, любовного томління, ласкавих жестів, тихих зітхань.

Розгортається п'єса в ритмі повільного вальсу, тридольний метр якого як би ненавмисне збивається часом на дводольний. В музичному полотні є і сумний вальс, і кружляння, сповнене томління. Безліч коротких мотивів чергуються, стикаються, накладаються один на одного в вільному ритмі, з елементами імпровізаційної свободи. Лише умовно можна розмежувати структуру прелюдії як тричастинну з рисами малого рондо.

Всі початкові мотиви спираються на глибокий органний пункт тоніки. Він продовжує звучати, супроводжуючи нову вальсову тему (т. 11). Ця мелодія викладена октавами у високому регістрі та звучить більш натхненно та виразно завдяки експресивним ламентозним секундовим інтонаціям. Перехідний фігураційний мотив базується на русі великих секунд та малих септим, що нагадує арфові награвання. Виразні акорди лівої руки композитор підкреслює вказівкою *en dehors* (виділяючи), підкреслюючи значення кожного фактурного пласта.

Після короткого повторення першого мотиву в тональності A-dur на зміну приїждить As-dur, в якому основний мотив розгортається в варіантному викладі, з новим ланцюгом квартових мотивів, котрі перериваються швидким низхідним пасажом. Він прозвучить тричі, кожного разу виділений динамікою *mf*.

Третє проведення основного мотиву повертає головну тональність A-dur. Воно найбільш насичене хроматичними гармоніями та імпровізаційними

пасажами. Фактура останнього розділу насичена поліпластовістю, октавними подвоєннями та охоплює майже весь звуковий діапазон, створюючи відчуття простору та свободи.

Прелюдія №5 «Пагорби Анакапрі» (H-Dur) виділяється серед п'єс своїм барвистим колоритом. Вона побудована на поєднанні живописно-картинного та жанрово-побутового начал. Їх органічне злиття дозволяє К. Дебюссі створити життєво-яскравий образ.

Світла тональність H-dur утримується протягом всієї прелюдії. Простота гармонії є яскравим контрастом до витонченої гармонії попередньої п'єси. Черета коротких мотивів служить вступом (перші одинадцять тактів), що починається одноголосним зачином – як замислений перебір струн гітари, що змінюється веселим наспівом тарантели, за яким слідують акорди, немов взяті щипком на гітарі, що поступово завмирають в повітрі. Це враження підкреслюється авторською ремаркою: «закінчити вібруючи».

Танець розгортається в легкому примарному звучанні *pp* на тлі пульсуючого, нервового супроводу. Пентатонічна основа теми розгортається на фоні прозорого і тремтливого, з переливами різних барв супроводу, іноді розцвіченого гострими секундовими поєднаннями. За своєю мальовничістю супровід не поступається місцем основним мелодичним образам всієї прелюдії.

Ритм танцю змінюється простим наспівом, що проступає спочатку ледь чутно в басах. Поступово звучність наростає до *ff*, після чого з'являється яскрава мелодія в октавному подвоєнні у високому регістрі. Авторська ремарка «в дусі народної пісні», що має грубуватого-жартівливий характер завдяки октавному викладу в басу досить розмашистої мелодії, та її несподіваним зупинкам на слабкій долі такту.

Середня частина прелюдії заключає в собі танцювальний контрастний образ. Після стрімкого і динамічного танцю, який до кінця першого розділу поступово уповільнює свій рух, після чого розгортається неквапливий, плавний, дещо томний танець в дусі повільного вальсу, побудований на вибагливих ритмічних «перебоях» дво- і тридольного метра (в правій руці 6/8, в лівій - 3/4), на чергуванні метра 6/8 і 5/8. До кінця середнього розділу повільний танець «застигає» в споглядальній млості заціпеніння.

Третій розділ починається несподівано, без поступового переходу, з «вибуху» вихрового, висхідного руху. Тема тарантели вступає без супроводу на фоні витриманого на одній педалі септакорду, що створює відчуття поліпластовості фактури. Друга (пісенна) тема в репризі прелюдії звучить дзвінко та яскраво на *ff* у верхньому регістрі в складній багат шаровій фактурі. Це досить рідкісний у Дебюссі приклад динамічної репризи, в якій попередні образи набувають нових якостей.

Зображальність прелюдії №6 «Кроки на снігу» (d-moll) даному випадку не зводиться до ілюстративності: вона сповнена психологізму, стриманості, яку не можна вважати замальовкою тільки зимової природи. Авторська ремарка наголошує: «цей ритм має передати звуками простір сумного льодяного пейзажу», що стосується остинатного ритму, який пронизує п'єсу від початку до кінця. П'єса перетворюється в своєрідну медитацію, в котрій втілене довготривале осмислення. Уривчастість лінійного розвитку мелодичної лінії обумовлена тим, що кожна фраза безвольно хилиться в низхідному русі, що змальовує природне виснаження звукового потоку. Композитор сприймає фактурний простір як звукову атмосферу, в якій згасають останні спалахи життя. Характерно, що в повільному темпі, в розмірі 4/4 К. Дебюссі робить на такт два кроки, що створює ілюзію *alla breve*.

Класичний прийом ритмічного остинато композитор поєднує з аklasичним розвитком та формою. З плином розвитку п'єси вводяться нові

фактурно-просторові пласти, які ніби обволікають фігуру поштовхів. При цьому К. Дебюссі майже не оживляє динаміку, а вказує «оживляючи головним чином виразність». Але, навіть, ця більш жвава лінія верхнього мелодичного голосу часто переривається паузами, незважаючи на лігу.

Особливої виразності вимагає наскрізна лінія безперервного варіювання основного мотиву в прелюдії «Кроки на снігу». Цей мотив розвивається неவிбагливо та вільно, часто змінюючи лад. Такий тип вільної мелодії народжується на квазіімпровізаційному підґрунті.

К. Дебюссі часто використовує п'яти- і семитактові фрази, що сумуються одна з одною, а також фрази з чотирьох- і шеститактів, що утворюють складну музичну побудову. Незвичайна форма прелюдії (перервані варіації на мелодію *ostinato*) пов'язана з безперервним звучанням короткого чотиризвучного мотиву, що втілює лаконічний та проникливий звуковий образ.

Перший зошит Прелюдія №7 «Те, що бачив західний вітер» (*Fis-dur*). Це один з найбільш бурхливих, трагічних творів К. Дебюссі і один з найгеніальніших у всьому циклі прелюдій. П'єса побудована на двох типах музичних образів: хаос бурхливої стихії (всезатоплюючі хвилі, пронизуючий свист вітру, могутній гул бурі та окреслення визначених форм, що готові ось-ось зруйнуватись під натиском рушійних сил, але зі стійкістю всього внутрішнього зв'язку, що вселяє надію в людину [Холопов; с. 529]. Прелюдія, звукова матерія якої складається з бурхливих потоків різного роду фігурацій, тремоло, секундових, октавних вібрацій, акордових послідовностей, «церковних» секундакордів, різнорідних мотивів, має вільну форму, але наближена до великого рондо. Основна тональність *fis-moll* виявляє себе лише в тонічному акорді в 8-му такті. Перші пасажі на басу *fis* – дисонуючий квінтсекстакорд шостого ступеня. Безвинні самі по собі розкладені акорди

стають страхітливими завдяки стрімкому темпу пасажів в низькому регістрі на динаміці *pp* з гострими форшлагами.

Тут, в прелюдії – злий вітер несе страшну звістку. Ця паралель відображає метод Дебюссі – ніяких прямолінійних зв'язків не нав'язувати, а лише тільки натякати на щось за допомогою звукових символів.

Перше *forte* з'являється на новому акордовому мотиві. Акцентовані акорди у високому регістрі, в гострому, пунктирному ритмі супроводжуються висхідними стрімкими пасажами і розкладеними октавами на звуці *в*. Нагадаємо, низький органний пункт, немов похмурий сполох, супроводжує всю прелюдію «Вітрила».

Хроматизми прелюдії призводять до її центральної кульмінації, побудованої на секундах. Це рідкісний для Дебюссі тривалий фрагмент *fortissimo*. Секундакорд супроводжує потік ламаних октав, надривно дзвінких у високому регістрі і органний пункт *h* в дуже низькому регістрі. Він – немов звук величезного гігантського дзвону, що сповіщає про вселенську катастрофу.

Після такого потужного і грізного *fortissimo* один такт відданий *molto diminuendo*, після якого раптове *pianissimo* (вібрація секунд на глибокому басу з гострими спадаючими пасажами дрібними тривалостями) – підводить до репризи. Роль динаміки в осягненні сенсу музики у Дебюссі завжди дуже велика.

Як бачимо, західний вітер несе страшне послання, оповідаючи про побачені жахи людського існування. Мабуть, ще жоден твір барокової, класичної або романтичної епохи, присвячений бурі, грозі, не доповідав стільки інформації, як «Західний вітер» Дебюссі. Ще раз нагадаємо фразу, сказану Дебюссі: «Прислухайтесь до шуму вітру, який проноситься повз вас,

розповідаючи вам історію світу». Композитор дійсно прислухався до шуму вітру і розповів історію.

У групі прелюдій-портретів найбільшої популярності набула Прелюдія №8 «Дівчина з волоссям кольору льону» (Ges-dur). Її музика втілює ідеал вічної жіночності і краси. У ній панує світла мрійливість, хоча вираження емоцій носить то більш стриманий і споглядальний характер, то набуває більшої поривчастості й емоційності. Прелюдія являє собою своєрідний ліричний портрет, в якому втілюється вишукана і скромна краса (авторська ремарка: «дуже тихо, з ніжною виразністю»), що є наслідком жанрового підґрунтя світлої пасторалі. Початкова мелодія викладена одноголосно у флейтовому тембрі. У прелюдії панує діатонічна основа з переважанням пентатоніки. В основі п'єси – чотиритактова мелодія, побудована на звуках малого мінорного септакорда з плагальною каденцією і діатонічним акордовим розширенням, яке завершується квартовим мотивом-покликом в Es-dur. Початковий мотив служить основою для подальшого мелодичного розгортання, заснованого на варіюванні окремих його зворотів. Динаміка прелюдії коливається від *p* до *pp*. Спокійна гармонія, тризвучна в своїй основі (чергування тризвуків Des-b-es-Ges-D-Es), м'які каданси в Ges-dur – все це представляє повний контраст з попередньою п'єсою «Що бачив західний вітер», гармонія якої атональна. Надалі в п'єсі ця тема варіюється, супроводжується новими гармоніями, отримуючи інше мелодичне продовження.

У тричастинній композиції прелюдії немає образного контрасту. Початок середнього розділу характеризується лише тональним зсувом і регістровим розворотом (від нижнього – до верхнього в момент кульмінації). На цьому етапі п'єси композитором втілено той же настрій та фактурний склад, а також форми мелодичного руху, що в попередньому розділі. Розвитку піддається, в основному, матеріал перших трьох тактів, які можна вважати тематичним зерном прелюдії.

Реприза, як і в багатьох творах К. Дебюссі, значно скорочена та містить одне проведення теми. В кінці прелюдії своєрідна послідовність квартових співзвучь на *pp* викликає майже зорове відчуття кроків, що віддаляються. Таким чином, всі засоби музичної виразності та принципи формоутворення в цій прелюдії покликані створити образ, що приваблює не тільки багатством внутрішнього світу, а й мальовничою та колоритною зовнішністю, повною жіночної грації й чарівної чистоти.

Прелюдія №9 «Перервана серенада» (*b-moll*). Мініатюра являє собою втілення яскравої побутової сценки з іспанського життя, що втілюється за допомогою засобів музичної виразності: у фактурі імітується гра на гітарі; розмір викладення твору – $3/8$, рухливий темп, опора на танцювальний ритм, близький іспанським народним танцям – севільяні або хоті. Опора на домінантову гармонію, яка превалює в Серенаді, відображає особливості народної танцювальної музики Іспанії.

Розгорнутий вступ (*quasi guitarra* за авторською ремаркою) імітує фактуру гітарних п'єс: спочатку – немов перебори струн гітари, потім – парадоксальне тремоло чистих квінт на відстані малої секунди. Тривожне «биття квінт» в приглушеній динаміці супроводжує значну частину п'єси. Це головний фактурний елемент, що визначає її таємничий, фантастичний характер. На тлі остинатного повторення пустих квінт виникає лаконічна мелодія, що побудована на частому повторенні звуків з характерними форшлаговими прикрасами, репетиційними повтореннями однієї ноти, а потім і чистих квінт. Двічі в мініатюрі (у дев'ятнадцятому, а потім у тридцять другому такті) намічаються ознаки мелодії. Але головна виразна роль, безумовно, належить характерному колоритному супроводу інструментального типу. Нарешті з'являється більш яскраво окреслена мелодія, яка нагадує іспанську ліричну пісню з характерними збільшеними секундами, експресивною наспівністю та імпровізаційно-медитативною

основою. Але і її не можна назвати основним мелодичним чи тематичним зерном прелюдії через її «ескізну», незавершеність та вкрай малий діапазон.

Назва п'єси відображає її «перервану» форму: після двох «куплетів» (або рефренів) серенада «переривається» інструментальним речитативом, що виступає в ролі епізоду. Другий епізод втілений засобами розспівної декламації. Втретє твір «переривається» експресивним наспівом аріозного типу. Поступово розширюється масштаб рефрену (кожного разу композитором додається по 8 тактів).

Колоритна гармонічна мова Серенади ще більше підкреслює атмосферу любовного томління. Але замість серенади в кінці прелюдії все більш віддалено та приглушено звучать імітовані «перебори струн», поки зовсім не затихають вдалині. Авторська ремарка «уходячи» ще більше відтіняє м'який гумор яскравої та живої жанрово-побутової сценки.

За свідченням деяких дослідників творчості К. Дебюссі Прелюдія №10 «Затонулий собор» (C-dur) написана під враженням від бретонської легенди про давнє місто X, що колись потонуло у морі, і за словами рибалок, іноді підіймається на світанку із хвиль, під далекий гул соборних дзвонів. Композитора зацікавила епічна та живописна сторона легенди.

У трактуванні цього сюжету К. Дебюссі був далекий від романтично-згущеного і тим паче релігійно-містичного відтінку, який міг бути наданий цій драматичній легенді. Композитора в цьому сюжеті привабила швидше його епічна і мальовнича сторона. Епічний початок втілено в прелюдії не тільки спокійним, неквапливим характером її розвитку, а й використанням характерних стильових рис середньовічної музики (розмірений рух паралельними співзвуччями в натуральних ладах в дусі старовинних народних наспівів або духовних піснеспівів).

Це сама розгорнута монументальна прелюдія першого зошита. Основна тема прелюдії – тема собору, що підіймається з води – являє собою величний хорал, котрий викладений могутніми восьмиголосними акордами (без терцієвого тону) на тлі глибокого басу, що імітує дзвін.

Увесь твір, його музична тканина спирається на паралельний рух акордів з глибокою педаллю в басу і на фіксований інтервальний осередок: велику секунду і чисту кварту (або квінту) у висхідному русі. Головна ідея розвитку – варіантна зміна акордових ланцюжків за допомогою тональних зрушень і політональних нашарувань, поступове ущільнення акордів, зміна їх забарвлення, доповнення паралелізмів акордів фігураціями розкладених акордів. Все це викликає відчуття глибокого водного простору, гри світла, в променях якого видно контури храму і одночасно віддаленого дзвону [62; с. 167].

Поступове прояснення колориту (ніби «розсіювання туману») відбувається у К. Дебюссі шляхом наростання динаміки від *pp* до *ff*, зміни фактури (замість повільного чергування акордів – широко розгорнувся ланцюг розкладених тризвуків), барвистої зміни тональностей (H-Es-C) і, головне, появи досить закінченого мелодійного образу з певним жанровим забарвленням. Спочатку він звучить як суворий урочистий хорал (своєрідний символ середньовіччя) в паралельному діатонічному русі квартсекстакордів

Тема собору з'являється тільки в центральном)у розділі прелюдії. Вона не дається відразу у повному вигляді. Її інтонації формуються поступово. Спочатку – в тихому передзвоні паралельних кварто-квінтових співзвуч, які доносяться немов з нереального світу. Статичний ритм, *pp* в самих крайніх регістрах фортепіано (загальний діапазон початкового звучання - шість октав) створюють ілюзію підводного простору

Становлення хоралу триває далі в новій темі, нагадує молитовні піснеспіви (тт.7-13, *cis-gis*), а потім - в предиктовому розділі, безпосередньо підводить до теми собору (тт.16-27). Тут виникає неспокійне «погойдування» тріолей, супроводжуване сильним *crescendo* і прийомами ритмічного дроблення. Після широкого розвитку основних тем в центральному розділі прелюдії починається тривалий спад (бачення собору поступово зникає).

Варійована реприза спочатку третьої, потім першої секції прелюдії з ремаркою *come un echo de la phrase entendue prcdemment* (як відлуння попередньої фрази) завершує прелюдію на розтавочному звучанні акордів C- dur.

У зв'язку з підпорядкованою програмою тричастинна основа форми має зворотний характер співвідношення частин: I частина (до «теми собора» C-dur, тт. 1-27) – нестійка (поєднує функції вступу та процесуально-розвиваючої частини, що зазвичай не зустрічається в основному розділі), II – нормативно-стійка, III відображає другий із розділів I частини (тт. 7-13). Повторення II частини («теми собору») носить кодовий характер.

Прелюдія №11 «Танець Пека» (Es-dur) – тонкий і дотепний музичний портрет фантастичного персонажа шекспірівської комедії «Сон у літню ніч» – пустуна Пека, витівки якого непередбачувані, як непередбачуваний і розвиток прелюдії. У цьому портреті, змальованому з тонким гумором і симпатією, відображені не тільки його смішні кривляння, стрибки, польоти, його барвистість, але й ніжна, чутлива душа, оповита тривогою і сумом.

Прелюдія – свого роду скерцо – побудована на примхливій зміні фактури, регістрів, тональностей, гармонії, динаміки, артикуляції, агогічних відтінків. Незграбний ритм стрімкої тарантели – ідіома танцювальної музики К. Дебюссі – найбільш підходить для окреслення цього персонажа. Однак він весь час переривається вторгненням інших ритмічних і фактурних формул.

Вся прелюдія – безкінечно перерваний танець (як перервана серенада). Один з найважливіших вторгаючих мотивів – таємнича фанфара, що звучить завжди в чужому для даного моменту ладі, завжди виділена динамікою або підкреслена особливою ремаркою.

Цілісність складається з чергування багатьох мотивів, що в цілому складають форму рондо Крім фанфари – це стрімке і тривожне биття 32-х тривалостей, тремоло, трелі, повітряні пасажі, короткі танцювальні формули і мотиви. Серед них можна виділити співучий акордовий мотив в лівій руці, викладений паралельними секстакордами *legato* на тлі биття секунд в ритмі тарантели (*doucementsoutenu* – м'яко виділяючи), що переривається фанфарою. Його звучання овіяне тихим, мовчазним сумом. В кінці прелюдії легкий висхідний пасаж немов зображує зникнення Пека, що перетворився у вогник.

Можна поєднати прелюдії К. Дебюссі з рисами музичного портрету і жанрової сценки. До такого типу п'єс відноситься остання прелюдія №12 І зошита – «Менестрелі» (G-dur). Її музика носить глузливий, задерикуватий характер і відрізняється яскравою зображальністю. У ній поєднуються контрастні тематичні елементи: мотиви сучасної естрадної музики, негритянського фольклору, плавна танцювальність, імітація гри на банджо, барабанний дріб.

Все це не випадково, оскільки зміст прелюдії пов'язаний не із середньовічними бродячими музикантами, а з акторами американського «театру менестрелів». Цей театр зіграв важливу роль у формуванні джазу. Гармонічна мова п'єси відзначена підкресленою грубістю, дисонантністю (велика кількість секундових співзвучч, рух паралельними збільшеними тризвуками). Ритміка дуже гостра з великою кількістю синкоп. Пентатонні звороти підкреслюють схожість з негритянським фольклором і музикою джазу.

Відмінною особливістю форми є строката, калейдоскопічна зміна різнохарактерних образів, але і тут є репризне завершення. П'єса укладена у вільну тричастинну форму.

Основна тональність G-dur, чітко витримана в більшій частині мініатюри, оздоблена несподіваними зрушеннями і порівняннями з віддаленими строями: Fis-dur, Des-dur, Es-dur. Фортепіано, як це стане характерно для музики 20-30-х років, трактується часом як ударний інструмент (є навіть ремарки *quasi tambouro*).

Хоча в основі п'єси лежить синкопований ритм кек-уока, їй притаманна гнучка зміна характеру руху, на що вказує безліч авторських ремарок. Деталізована динаміка простягається від *piano-pianissimo* до *forte-fortissimo* при дуже швидкій зміні крайніх рівнів звучання.

3. 2. Другий зошит прелюдій

У 1913 році Дебюссі закінчив другий зошит Прелюдій для фортепіано (також в числі дванадцяти номерів). Цей зошит, незважаючи на маленький проміжок часу в три роки, помітно відрізняється від першого. Справа в тому, що за минулі роки творчість К. Дебюссі суттєво змінилася. Раціональні елементи (а також і турбота про те, щоб не відстати від моди) все виразніше брали в ньому верх над поетично безпосередньою емоційністю («Вони не всі хороші», - говорив сам Дебюссі про свої прелюдії.).

Другий зошит прелюдій більш «сухий» і абстрактний на відміну від першого і відрізняється одночасно витонченою винахідливістю і складністю фортепіанної фактури (всі прелюдії першого написані на двох нотних станах). В прелюдіях другого зошта фактура тембрової поліфонії неодноразово

викликає необхідність трьох станів. До того ж, у другому зошиті переважає культ метафор, що наполегливо відводять від рельєфних і реальних слухових вражень. Що ж стосується сукупності музичних засобів, то тут розширеного значення набувають дисонанси ускладнених гармонічних комплексів, політональні суміщення, атональність, що породжує хиткість і невизначеність.

Прелюдія №1 «Тумани» (C-dur) – одна з найсміливіших прелюдій, новаторських за фактурою і гармонічним стилем. Імпресіоністичний образ туману, крізь серпанок якого часто втілюються образи художників-імпресіоністів, що нерідко зустрічається у Верлена.

Тональність п'єси – туманний, бляклий C-dur, де головна ідея прелюдії закладена в паралелізмах тризвуків. Форма «Туманів» виростає з рис рондо, де побічні образи формуються із основного. Вишукано створений композитором ефект невизначеності реалізований у двох вимірах «по білому і по чорному».

Після початкового ядра Дебюссі логічно розвиває основну думку з характерною полігармонією та «плаваючою» туманністю. Друге речення початкового періоду (тт. 5-9) одночасно є також переходом. Наступний розділ (тт.10-15), звучить як середина основної теми (продовження початкової думки; на середній і нижній строках), разом з тим є й нова тема, що більше розкривається далі, в тт. 18-24. З 20 т. вже починається реприза основної теми, після побічної. Ю. Холопов називає таке явище «контрапунктом структур» [90; с. 528].

До другого епізоду підводить коротка зв'язка, що гармонічно являє собою перекидання полігармонічної структури: «по чорному» стає фундаментом, а «по білому» - нашаруванням.

Другий епізод (третя тема) базується на тоніці двічі-ладу D+Gis, що можливо розцінювати як дещо видозмінену висхідну транспозицію початкової полігармонії C+Ges.

В кінці останньої репризи (рефрену) основної теми на основі тонального ядра C-dur відбувається синтез мотивів першого епізоду (тт.18-19) з гармонією тоніки C-dur.

У гармонії прелюдії проступають символістичні елементи, що пересікаються із «Пелеасом і Мелізандою» Дебюссі, а також деякими іншими прелюдіями циклу:

- Паралелізми тризвуків («Пелеас...»);
- хвилеподібні фігурації («Пелеас...», інтерлюдія після другої картини; «Що бачив західний вітер»);
- акорди-краплі («Пелеас...»; «Вітер на рівнині», «Паруса»);
- фанфарний мотив («Пелеас...»; «Аромати і звуки»);
- співставлення двох тризвуків («Пелеас...»).

Глибока печаль Прелюдії №2 «Мертве листя» (cis-moll) дозволяє поставити її поруч із прелюдією «Кроки на снігу», так само витончено, делікатно, як це може зробити лише Дебюссі, яка втілила сферу трагізму – трагізму без надриву. Це ще одна поема *pianissimo*.

Музика прелюдії сповнена ніжної, одухотвореної краси і разом з тим моторошного заціпеніння, душевної спустошеності, яка охоплює людину поблизу смерті. Повільно і меланхолійно – вказано в ремарці композитора. Щемлива ностальгічна гармонія початкових двох акордів відкриває тему, спрямовану спочатку вгору і тут же безвольно, покійно падаючу вниз. Її шлях звивистий, вона блукає на самоті (одноголосна в октавному подвоєнні, поза межами тональності, інакше кажучи, просто атональна, більш того, побудована на дванадцяти неповторюваних звуках хроматичного звукоряду). Людини немає, є лише шлях (як у «Кроках на снігу»: залишилися лише сліди). Акордова тема, побудована на паралелізмах напівкластерів у першому розділі тричастинної форми прелюдії, так само падає вниз.

Органний пункт в глибокому басу (як і в вітрилах) з'являється з восьмого такту, утримується протягом шести тактів, потім знову виникає в 24-му такті і зберігається майже до кінця п'єси. Він – немов звук похоронного дзвону в момент смерті Мелізанди. Величезну роль в створенні настрою відіграє просторовий фактор. Фактура розосереджена в трьох-чотирьох пластах, у віддалених регістрах, і кожен важливий як носій певного сенсу.

Новий розділ (*Plus lent*) – перехід до репризи. Він вносить зміну фарб: несподівано вторгається таємничий фанфарний мотив (*piano-pianissimo*) з ефектом луни, побудований на чистих тризвучках *Fis-dur*. За кілька тактів до кінця з'являється ще один раз фанфарний мотив, останній акорд якого *B-dur* (авторська ремарка *l'ointain*) – немов звук рогу заблукавшого в лісі самотнього Голо.

Поштовхом до створення Прелюді №3 «Ворота Альгамбри» (*Des-dur*) було враження К. Дебюссі від отриманої від М. де Фальї листівки із зображенням воріт в Гранаді. Вражений контрастами світла і тіні, він зауважив: «Я зроблю що-небудь з цього».

Зв'язок п'єси з іспанським фольклором виражений у жанровій основі – танцю хабанери, темп і ритм якого витриманий протягом всієї прелюдії. Для даної п'єси характерний особливо пекучий, пристрасний, вибуховий характер, яскраві, зазвичай не властиві К. Дебюссі, контрасти. Авторські ремарки до цієї прелюдії також незвичайні, розгорнуті і дуже специфічні: «...з раптовим протиставленням нестримного шаленства і пристрасної ніжності, терпко» або: «іронічно, пристрасно, граціозно, віддалено, дуже експресивно...»

Фортепіанна фактура, гармонія, артикуляція прелюдії – все разом імітує гру на гітарі, саме – на іспанській гітарі фламенко.

«Ворота Альгамбри» починаються з різкого, терпкого, по ремарці композитора, викладу ритмо-фактурної формули танцю, загостреної

бітональною гармонією. З перших тактів опорою в лівій руці служить тонічна квінта Des-dur. Вона залишається органним пунктом протягом більшої частини прелюдії, і тільки в центральному розділі її змінює квінта b-f. У правій руці – квінти a-e, d-a, що належать тональності a-moll. Мелодія починається з гостро і пікантно дисонуючого для тональності Des-dur тону h і розвивається спочатку в позначеній тональності a-moll. Гострота бітональних гармоній посилена і незвичайною для Дебюссі динамікою – змінами крайніх рівнів звучності.

У тричастинній формі прелюдії є елементи строфічності. Мелодія в кожній строфі піддається безперервному варіюванню: змінюється її фактура, гармонія. Вона викладається то одноголосно, то паралельними тризвуками, то паралельними квінтами, терціями або октавами, змінюючи її тональний нахил. Незмінними залишаються ритмічні фігури мелодії і супроводу, важливою ознакою яких є поєднання в мелодії дуолей і тріолей, а в супроводі – пунктирної фігури і рівних двох восьмих. Це і є характерний ритм хабанери.

Завершується п'єса поступовим «розтаненням» танцю, з авторською ремаркою «здалеку»: спочатку зникає мелодія, а потім «розчиняється» у більших тривалостях і ритм прелюдії.

Образність наступної п'єси з другого зошита – Прелюдії № 4 «Феї – чудові танцівниці» (Des-dur) – поєднує літературні ремінісценції (поезія Бодлера) з естетичними враженнями від пластики театральних, романтично-балетних фантастичних героїнь.

Атематичний, атональний, з невловимим тональним центром при п'яти бемолях перший розділ тричастинної форми з епізодом (23 такти) заснований на фігураціях різного типу. Першу, типово фактурну тему можна порівняти з початковою темою прелюдії «Тумани». Фігураційний малюнок у них заснований на квінтолях 32-х тривалостей. Крім того, в обох прелюдиях у

фігурації зіставляються білі клавіші C-dur в лівій руці і чорні «бемольні» в правій. Але звучання зовсім різне, бо композитор використовує різний темп (в «Туманах» – помірний, тут, у «Феях» – швидкий) та різну спрямованість руху фігурацій. В середині першого розділу (6-й такт) на тлі тремолоподібної «пелеасівської» фактури з'являється обернений мотив заклику, який автор виділяє ремаркою: виділяючи, весь час дуже легко, а також триразовим його повторенням на тій же висоті.

У другому розділі (чотири діези при ключі, *sans rigueur*) тема вальсу з томливою малосекундовою низхідною інтонацією викладена октавами, як і в інших прелюдіях, де є ритм вальсу.

Перед репризою, в розділі з ремаркою *en retenant* на тлі ніжних довгих трелей і тремоло *pianissimo* (витриманих 27 тактів), на фоні домінантсептакорду таємничо, як далека фанфара, звучить терцієвий мотив в іншому ладі (cis-cis-e-e), зазначений ремаркою *un peu en dehors, pp.* Реприза прелюдії повертає до початкового польотного руху бітональних арабесок.

Пентатонічна гармонія Прелюдії №5 «Вереск» (As-dur) проводить емоційну паралель до «Дівчини з волоссям кольору льону»: той же спокій, та ж чистота ліній, та ж прозора діатоніка, той же ритмічний малюнок застосовані у даній п'єсі.

Прелюдія розгортається у такому ж м'якому, матовому колориті, бемольній тональності (там Ges-, тут As-dur), ті ж паралелізми тризвуків (тут: c-b-As-Ges-Des-C), те ж спокійне, м'яке кадансування в кінці фраз і навіть однакова ремарка – спокійно, з ніжною експресією.

Обидві прелюдії починаються одноголосним «флейтовм» наспівом. Навіть окремі пентатонічні звороти в мелодії об'єднують ці дві прелюдії. І обидві закінчуються бітональним нашаруванням: у восьмій прелюдії на педаль в глибокому басу Ces-dur нашаровується мелодія в високому регістрі es-moll

(Ges-dur); в цій же прелюдії на педаль в глибокому басу Des-dur нашаровуються мелодії в тому ж високому флейтовому регістрі в As-dur. Регістровий поділ пластів фактури в обох прелюдях створює ефект просторового видалення мотиву, що звучить як відлуння.

У «Вереску», як і у восьмій прелюдії, немає ні розмитості тональності, ні атональності: стійкий As-dur з частим повторенням тонічного тризвуку створює відчуття спокою. В середньому розділі панує B-dur також з опорою на тоніку. Світла і ясна гармонія цієї прелюдії контрастує з атональністю попередньої прелюдії.

У Прелюдії № 6 «Генерал Лявін – ексцентрик» (F-dur) представлений портрет відомого клоуна, жонглера, ексцентрика Пірка Медрано в Парижі, яким захоплювався Дебюссі. Але це не тільки портрет клоуна, а й своєрідний «портрет» американської естради. А Ю. Кремльов вбачає в образі іронізацію ненависної композитору армії 1870-1871рр. Подібно до «Менестрелів», ця прелюдія відсилає до звучання джазових ансамблів початку ХХ століття. В цьому разі композитор уточнює жанр ремаркою: у стилі і русі кек-уока. І далі по тексту – характерна ремарка: *Spirituel et discret* – з гумором і стримано.

Прелюдія написана з великим почуттям гумору, і «оркестрована» вона тими ж інструментами, що і Менестрелі: «трубами», «контрабасом», «ударними», «саксофоном» [62; с. 184]. Так, п'єса відкривається закличною фанфарою «труби», яка повторюється п'ять разів в чергуванні з каскадами сухих акордів staccato (паралельних тризвуків), немов доручених трьом трубам (як, наприклад, в середньому розділі «Свят» з «Ноктюрнів»). Після вступу з'являється основна тема в основній тональності F-dur. Вона звучить у дуже низькому регістрі, staccato (pizzicato «контрабаса»), при цьому вкрадливо (pp), але переривається веселою і зухвалою фанфарою «труби».

Вся прелюдія будується на розвитку цих елементів: «контрабасової» теми в характерному пентатонічному ладі, фанфар «труб», паралелізмів тризвуків. Форма ж її близька до концентричної п'ятичастинної.

Таємнича прелюдія-ноктюрн неземної краси №7 «Тераса побачень при місячному світлі». Загадкова вже її назва: за деякими свідченнями, Дебюссі його запозичив з Листів з Індії, які посилав деякий Рене Пюо в журнал *Le Temps* [62; с.185].

Вся прелюдія складається з найтонших штрихів: композитор віртуозно маніпулює вишуканими акордами терцієвої і нетерцієвої структури, їх паралелізмами, окремими багатозначними мотивами, інтервальними зворотами, пасажами-арабесками. Багатошарова фактура, в якій немає ні мелодії, ні супроводу, вся тематична. Разом з тим, вона, немов би відбиваючи простір, заповнений світлом, вимагає запису на трьох нотних станах. Ладовий нахил прелюдії знаходиться на межі атональності: він вкрай нестійкий, невловимий, примарний. Шість дієзів при ключі, але реальна тоніка *Fis-dur* звучить лише в останньому заключному акорді.

Ця прелюдія, як і багато інших у К. Дебюссі - «*en sourdine*», в ній всього лише два такти *forte*, інші – *pianissimo* в розмірі 6/8, що створює м'яко-ніжний і разом з тим фантастичний вальс. Швидка зміна контрастних мотивів, типів фактури, зіставлення і нашарування віддалених строїв – все це дає відчуття смислової навантаженості кожного елементу – арабески, акордового мотиву, окремого акорду на певній висоті і т.д.

Перший акордовий мотив прелюдії – паралелізм зменшеного септаккорду на *pianissimo* – заклиналичного характеру, немов заклик вслухатися в таємний сенс звуків. Звучить арабеска в дуже високому регістрі на далекому для тональності *Fis-dur* домінантовому квінтсектакорді *C-dur*, та ще з ремаркою *un peu en dehors* (наче здалеку), що надає ще більшої

таємничості. Глибокий органний пункт в басу сіс утримується протягом усього першого розділу. Яскравий просторовий ефект створюється завдяки регістровому віддаленню трьох пластів фактури. Закінчується перший розділ тризвуком сіс-moll, співставленим з тризвуком В-dur.

Весь центральний розділ (Fis-dur) пронизаний вальсовим ритмом. Тема вальсу викладена в чотиришаровій фактурі, в якій всі елементи однаково важливі. Але все ж головним голосом є октавна тема в середньому регістрі.

Репризний розділ завершується хроматизованими кварто-квінтовими послідовностями, наче переливи місячного світла, що розтанули у просторі.

Прелюдія №8 «Ундіна» (D-dur) вимальовує картину ігор морської діви, діви-спокусниці – фантастичної істоти, що світиться холодним світлом сріблястих лусочок і розсипає бризки крижаної води. В музиці – це втілення водної стихії у вигляді таємничого фантастичного скерцо.

Характер п'єси визначають: витончена гармонія напівкластерів, гострота акордів нетерцієвої кварто-тритонової структури (наприклад: d-gis-cis,), послідовність нерозв'язаних дисонансів, зіставлення їх з пустими консонансами. Скерцозна фактура легких блискучих арабесок несподівано змінюється акордами staccato. Багатозначно, таємничо звучать мотиви, які, як завжди у К. Дебюссі, звідкись «прийшли» і кудись ведуть.

Починається прелюдія вступом (10 тактів). За ключовими знаками – D-dur, але вишукані гармонії створюють барвисту атональність.

Перший розділ (A) будується на вільному чергуванні і варійованому розвитку трьох тематичних комплексів. Перший – мотиви низхідної (з ремаркою scintillant – виблискуючи), висхідною і хвилеподібною арабесками. Це характерні мотиви води і вітру.

Схематично форма прелюдії виглядає так: вступ; A-B-A₁; C-B-C₁-C₂; A₂; Кода.

Після репризи (A₁) в кінці першого розділу з'являється новий заклинальний мотив з ремаркою *retenu, en dehors* – стримано наче здалеку, виділяючи. Цей мотив з'являється в різних химерних модифікаціях, в різних тональностях та є основою нового розгорнутого середнього розділу (C-B-C₁-C₂). То він звучить пронизливо самотньо в високому регістрі на низькій педалі es мажорного тризвуку з підвищеною квінтою, то в Fis-dur у збільшенні, в м'якому звучанні терцій (*doucement marque*), то в примарному низькому регістрі на тлі хроматизованих фігурацій і репетицій секунд.

У коді висхідна бітональна арабеска (D-dur/Fis-dur) на тонічному органному пункті таємниче завершується побічним для основної тональності тризвуком Fis-dur, повтореним тричі.

Прелюдія №9 «На знак пошани С. Піквіку, екс., П. Ч.П.К.» (F-dur) – ще один гумористичний портрет, в даному випадку – персонажа роману Ч. Діккенса «Записки Піквікського клубу». Він з'являється на сцені під звуки «труби» (сигналу диліжанса) і відправляється в дорогу.

Для двох гумористичних портретів – Піквіка і Лявіна – композитор вибрав тональність F-dur. Кумедний телепень, товстий і неповороткий Піквік змальований в ритмі важкої сарабанди, що скандується октавами в низькому регістрі, в гучній динаміці, паралелізмами акордів.

Ритм сарабанди витісняється ритмом рухомої, незграбної тарантели з упертим багаторазовим повторенням одного звороту. Він, поступово пожвавлюючись, пронизує весь центральний розділ. При деякій схожості з першою прелюдією циклу, що виявляється в опорі на жанр сарабанди, характер даної п'єси інший. Якщо для прелюдії «Дельфійські танцівниці» характерні м'які лінії акордової мелодії *pianissimo* в стійкому, повільному і

урочистому русі сарабанди, то у «Піквікі» підкреслений гумористичний характер, бо урочистий крок швидко змінюється метушливим, комічним топтанням на місці, яке відразу ж позбавляє будь-якої урочистості.

Безліч агогічних відтінків свідчить про постійну зміну руху, безліч динамічних знаків – про постійну зміну рівня динаміки з рідкісним у К. Дебюссі переважанням *forte*.

Прелюдія №10 «Канопа» (d-moll – C-dur) з другого зошита. За свідченням сучасників, канопа прикрашала письмовий стіл композитора. Вона ж і дала назву прелюдії. Під цією назвою композитор приховав її істинний сенс, який нікому не відкривав, навіть натяком. Глибокою таємницею він огорнув цю п'єсу.

Прелюдія написана в ритмі похоронної ходи. Її характер – відсторонено безвідрадний, в дусі старовинної сарабанди, хоча її розмір 4/4. Але головна відмінність полягає не в розмірі, а в тому, що прелюдія розгортається не так, як звичайна сарабанда, де, як правило, витриманий один тип фактури, один тип руху. «Канопа» заснована на чергуванні контрастних елементів, частій зміні типів фактури: тут є несподівані для сарабанди форшлаги, низхідні арабески, зупинки розміреного руху, також несподівано виникає одноголосна мелодія. У прелюдії два тональних центри – d-moll і C-dur. У тональності d-moll композитором написано багато п'єс, зокрема «Кроки на снігу», «Сніг танцює».

З акордів (важливі тут фактура і регістр, співвідношення тризвуків на певній висоті, розмірений рух чвертями) виростає початок прелюдії, її основна музична думка.

Мотив, виділений особливою фактурою (одноголосна мелодія на акордовій педалі), звучить в прелюдії двічі: в середині і в самому кінці, як її завершення.

Прелюдія «Терції, що чергуються» (a-moll-C-dur). Якщо раніше К. Дебюссі послідовно насичував жанр прелюдії програмністю, то тут зведення прелюдії до етюдів свідчило про зворотний процес. Композитора цікавлять звучання, тембри і технічні фігури як такі, гра звуків, яка не ставить перед собою скільки-небудь конкретних образних завдань.

Але загадкова назва все ж таки приховує езотеричний сенс п'єси. В неупереджено пульсуючих терціях, в їх безперервному, невпинному бігу чутна драма. У п'єсі – несподівані контрасти передають її трагічні акценти. А деякі моменти, як, наприклад, «сонорику» в басах, гуркіт терцій після ніжнього і тихого епізоду не просто пояснити з точки зору «технічного дивертисменту». Крім того, сам серединний епізод – дивно багатозначний, загадковий – вочевидь натякає на щось, що виходить за рамки простої технічної мініатюри.

Основний мотив Прелюдії – її рефрен – звучить тричі і кожен раз по-новому. Неминучий «біг» терцій викликає асоціації з різними етапами драми: на початку – це наче трепетний порив, біг героя назустріч своєму щастю, в кінці – біг рятується від переслідування.

Важливі в Прелюдії не тільки інтервальні співвідношення терцій, а й їх біг, їх ритм, їх тремолоючий рух – всі ці елементи Л. М. Кокорева пов'язує з оперою композитора. У тихій вібрації терцій відображені незліченні варіанти «тремолоючого» оркестру Пелеаса, що відображають і шум моря, і дзюрчання струмка, і нескінченний біг часу, і ритм схвильованого людського дихання, і биття його серця. Ніколи ще жодному композитору не вдавалося через гру одних терцій (завдяки наявності алюзій на музичну драму «Пеллеас і Мелізанда») висловити долю людини: його порив до щастя і приреченість цього пориву [62; с.199].

Прелюдія №12 «Феєрверк» (F-dur-Des-dur) – наймасштабніша і технічно складна в циклі. П'єса новаторська за мовою – атематична, атональна, її форма

абсолютно вільна. При ключі один бемоль, але тональний центр відсутній. Закінчується на квінті *des-as*. Вся вона побудована на хвилеподібних фігураціях в дуже швидкому темпі, битті та тремоло секунд, акордів *staccato*, ударів «дзвонів» в басу, призовних звуків фанфар (то *fortissimo*, то *pianissimo*, що відображають просторове наближення і віддалення).

Початок прелюдії (бітональна фігурація на білих і чорних клавішах в лівій і правій руках) нагадує «Тумани». На пасаж нашаровується трагічний пелеасовський тритон *d – as*, який повторюється і висвічується в фактурі протягом багатьох тактів [62; с.201].

Несподівано з ремаркою *Mouvement, plus a l'aise* – в тому ж темпі, але більш вільно з'являється жалібний мотив, що висвічується в фактурі у вигляді окремих звуків-точок, перерваний акордом *C-dur* (*pp*). За ним сліднують таємничі паралелізми тризвуків на басу *Fis-E-B-C*; *Fis-E-B-G-Es* також на *pp*, немов калейдоскоп барвистих плям в небі і щось більш загадкове.

Зіставлення цих акордів у Дебюссі, як бачимо, дуже багатозначне. В кінці прелюдії – цитата мотиву Марсельєзи звучить як віддалена фанфара на квінті *des-as*.

У всій п'єсі композитор наполегливо прагне зробити музику «повітряною» (широко користуючись верхніми регістрами, великими регістровими відстанями, легкими басами). Але він, «не зміг досягти неможливого – перетворити зорові враження в слухові» [67; с. 162]. І це зробило «Феєрверк» вкрай п'єсою умовною.

Висновки до розділу 3

Отже, програмний цикл прелюдій К. Дебюссі, знаменує собою відроджений «образ» фортепіанної сюїти. У прелюдіях композитора той чи інший конкретний танцювальний прообраз зводиться в ранг своєрідного символу, здатного не тільки викликати відчуття колориту епохи, а й, виступаючи в значенні окремої частини, сформувати в сприйнятті цілісний закінчений сюжет. Строгий танець-обряд «Дельфійських танцівниць», томний п'ятидольний вальс, що втілює чуттєву ауру бодлерівських рядків в «Звуках і ароматах ...», фламенко «Перерваної серенади», глузливий і в той же час граціозний «Танець Пека»...

Тісний взаємозв'язок прелюдії і танцю сягає своїм корінням в епоху французького клавесинного мистецтва. Може здаватись, що танцювальна основа багатьох прелюдій К. Дебюссі виявляє глибинну спорідненість між естетикою композитора і естетикою «галантних свят». Даний цикл примітний і тим, що в ньому вперше композитор не позначає назву танцю (лише в ремарці), немов би намагаючись завуалювати примітну танцювальність програмним заголовком.

У циклі 24 прелюдії К. Дебюссі танцювальні прообрази виражені набагато сильніше, ніж у шопенівському тв. 28 (в якості яскравого винятку можна привести Прелюдію A-dur). Можна стверджувати, що опора на танець стає важливим способом циклізації; завдяки цьому утворюється один із планів форми, а саме – модернізована сюїта, побудована на контрасті типів руху.

Примітно, що зона граничного контрасту підкреслена і міццю тональних засобів (однойменні тональності Прелюдій №№ 7 та 8). Крім того, унікальний фонізм кожної прелюдії підкреслений використанням тих чи інших фарб – звучання тональностей з великою кількістю знаків суттєво відрізняється від переважаючого «білоклавішного» фонізму. Також тут виявляється

доскональне знання Дебюссі фортепіанних можливостей, творче переосмислення знахідок Ф. Шопена та Ф. Ліста.

Композитор створює фортепіанні твори, зокрема прелюдії, виходячи із специфічних ресурсів інструмента. Можна сказати, що він відновлює на новому рівні Шопенівське розуміння фортепіано як самодосконалого засобу, якому підвладне втілення будь-яких, аж до найтонших, невловимих, відтінків ліричного почуття.

К. Дебюссі вдається створити в фортепіанній музиці нове відчуття звукового простору – не лінійно-площинного, а об'ємного, багатовимірного. Новий простір об'єднує в собі найрідноманітніші «полі-»: поліакордика, поліладовість, політональність – все це обумовлюється єдністю матеріалу і властивим йому унікальним обертоновим спектром. Саме завдяки цим якостям формується нове звучання інструменту, що відкриває шляхи для сміливих пошуків нового піанізму XX століття.

РОЗДІЛ 4

ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ЦИКЛУ З ДВАДЦЯТИ ЧОТИРЬОХ ПРЕЛЮДІЙ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

4.1. І. Польський – «Двадцять чотири колядки для фортепіано»

В українському музикознавстві останніх десятиліть активізується інтерес дослідників до спадщини недавнього минулого. У світлі подібних пошуків безумовної уваги заслуговує постать харків'янина Іллі Самійловича Польського (18. 08. 1924 – 16. 08. 2001). Він був відомий як талановитий композитор, блискучий викладач і крупний вчений-фольклорист Слобожанщини.

Багаторічний керівник фольклорної секції Спілки композиторів, лауреат композиторської премії України, один з творців слобожанського напрямку в етномузикознавстві, кандидат мистецтвознавства, професор Ілля Польський, за словами О. Козак, був і залишається знаковою фігурою харківської композиторської школи середини – другої половини ХХ століття [58; с. 336].

Звернення до циклу «Двадцять чотири колядки для фортепіано» відкриває нові грані композиторського таланту, спонукаючи вивчати національну творчість. Даний цикл є самобутнім втіленням фольклорних джерел слов'янського народу. Використовуючи тільки тембр фортепіано, художник відтворює колорит народного життя. Йдучи за тенденцією циклічної форми, що складається з 24 п'єс у всіх тональностях, І. Польський відкриває перед слухачем всю палітру фарб, втілених шляхом сучасних гармонічних засобів, принципу тональної свободи, оновлення всіх музичних засобів виразності.

Цикл відкриває Колядка C-dur (№ 1) Allegro maestoso (4/4). Музичний матеріал першої п'єси заснований на двох білоруських народних піснях –

«Лужкам, лужкам, далінкаю» та «Ой, на азярыне» [58; с. 338]. Це так звані волочebні пісні, аналогічні до українських колядок. Їх співали у квітні.

Мелодія колядки виростає з «притоптуючої» однотокової поспівки. Основна тема проводиться в нижньому пласті фактури в октавному подвоєнні, що посилює міць і урочистість звучання. Форма поєднує в собі риси рондальності, варіативності з репризністю. У п'єсі немає яскраво окресленої мелодичної лінії, основний мотив розвивається шляхом секвенціювання, переноситься з регістру в регістр, що відразу ж занурює музику в стихію народного танцю з життєрадісним ігровим задумом. У другому розділі колядки (17т.) на трихордовому фігураційному органному пункті звучать низки акордів, протиставлені один одному за допомогою гри мажоро-мінору, утворюючи відхилення в далекі тональності і енгармонічні модуляції. З розвитком, до кінця колядки зростає динаміка, все більше розширюється регістр, в заключенні основний мотив проводиться імітаційно, спускаючись з верхнього регістру, напруга поступово спадає, основна тема «розчиняється» в фактурі.

Колядка a-moll (№ 2) Allegro assai (3/4). В основі сюжету – побажання сімейного щастя молодому хлопцю, який збирається одружитися. Колядка різко контрастує попередній своєю «діатонічністю», динамікою, розмежуванням розділів. Форма поєднує в собі риси варіаційності і рондальності A (a + в + a 1 + в 1 + A2) + B + A1 (реприза), утворюючи складну тричастинну форму.

Починається одноголосною діатонічною мелодією на р, поспівки симетричні за структурою (по 2 такти). Вони спираються на тоніку, утворюючи свого роду трихордові побудови. Розвиваючись, тема «обростає» хроматичними підголосками, що секвенціюють по різних тональностях дванадцятитонової хроматичної системи. Середній розділ розвиває низхідну секундову інтонацію, характерну для основної мелодії, шляхом використання

секвенцій і мелодичних фігурацій. У репризі повертається основна тема, динамізована, збагачена дубліровками у верхньому шарі фактури і поступінними октавними ходами – в нижньому пласті. Це підсумок всієї колядки, яка закінчується, стверджуючи основний образ на *sf* різким вигуком.

Колядка G-dur (№ 3) *Allegro moderato* (5/4). Тут використана українська пісня «Високо сиджу, далеко виджу» [58; с. 339]. Колядка відрізняється мелодичною, тональною і гармонічною свободою, в тому числі завдяки змінному розміру і використанню полігармоній.

Форма п'єси складна тричастинна з рисами варіантності, серединою розвиваючого типу і репризою. Починається колядка мелодією широкого дихання, унісоном в октаву, що сприяє архаїчності образу. Композитор вільно використовує паралельні і протилежний рух голосів, «обростаючих» акордами (секстаккорди, септакорди без терції або квінти). Завдяки цьому утворюються ланцюги політональних побудов в рамках розширеної хроматичної системи. Варіативний розвиток основної поспівки розростається поступово до діапазону крайніх регістрів фортепіано. Колядка має дві репризи: тематичну – в тональності B-dur, потім, за допомогою секвенціювання, – тема проводиться в h-moll'і та повертається в основну тональність G-dur, приводячи до тональної репризи. Закінчується колядка на *f* масивними ланцюгами секстакордів в протилежному русі, підкреслюючих монументальність архаїчного образу.

Колядка e-moll (№ 4) *Moderato tranquillo, a piacere* (3/4). Першоджерелом цієї колядки стала західноукраїнська «лемківська» лірична колядка «Пішла Анночка рано по воду» [58; с. 339]. Композитор, зберігаючи характерні для закарпатської пісенної та інструментальної традиції ладомелодичні звороти, створює вільну ліричну імпровізацію, своєрідну рапсодію. Форма колядки – тричастинна з репризою і заключенням (кодою). Насичення тематизму імпровізаціями з використанням середнього і верхнього регістрів,

метроритмічна свобода, «прозора» фактура, мелодичні фігурації створюють легкий, пурхаючий образ. Виклад виключно інструментального типу з характерними квінтовими інтонаціями і IV# щаблем у першому розділі. Використання композитором альтерацій і дезальтерацій в дублюваннях тритонами і терціями в низькому регістрі в середньому розділі колядки надає напруженості тематизму. З поверненням репризи знову виникає ліричний, образ з відчуттям просторовості основної теми зі збагаченням гармонії і фактури.

Колядка D-dur (№ 5) *Tranquillo* (5/8) по-своєму мальовнича, чим виділяється серед інших. У музиці передається імітування гри на російських духових інструментах – ріжках, «кугиклах», окаринах, які в зображальному імпровізаційному злитті супроводжують дзвінки вітальні новорічні пісні-гри. Грайливості образу надають характерні секундові нагромадження-кластери, розщеплені тони, створюючи щільну фактуру з елементами поліфоного розвитку. Часте використання субдомінантової гармонії пом'якшує і згладжує різкі звучання акордів, а ямбічна пульсація в поєднанні зі змінним розміром надають легкості, підкреслюють свободу метрики. Яскравість колориту підкреслюється грою динамічних барв і широкими стрибками в мелодії. Закінчення колядки побудовано на домінантовому органному пункті, на тлі якого звучать потужні кластерні нашарування в обох пластах фактури. Форма колядки нагадує тричастинну з варійованою репризою і заключенням, що є досить характерним для даного циклу.

Колядка h-moll (№ 6) *Allegretto spiritoso* (4/4) завершує перший зошит колядок для фортепіано. М. П. Калашник, автор статті «Старовинні камерно-інструментальні жанри у творчості харківських композиторів» зазначає, що в її основі лежить зворушлива українська колядка «Василько з дворику з'їжджає». «... головний зміст пісні – прощання зі старим роком (за сільським землеробським календарем – 1 січня – день Василя); з'їжджає Василько, тобто йде старий рік». Колядка, хоча і наповнена оригінальністю, виявляє риси

схожості з першою, а в кінці «відкрито звучить «волошебний» рефрен» [59; с.36].

Основна тема-рефрен складається з багаторазово повторюваної інтонації-поспівки пританцювуючого характеру. Мелодія примітна зміною метричної пульсації з великою кількістю хроматизмів і альтерацій, в основі – дорійський лад з розщепленим IV ступенем. Розвиваючись, тема збагачується фактурно, розслоюючись на кілька пластів, дублюється різними інтервалами. Динаміка переважно *f*, що надає молодецького, розмашистого характеру. Середній розділ імпровізаційного складу, секвентно розвиває інтонації основної поспівки. В репризі основна тема збагачується вільно імпровізованими пасажами, розширюється коло використовуваних гармонічних барв за участю альтерації та дезальтерації; композитор сміливо користується засобами розширеної хроматичної системи. Заключення стверджує основний образ і сенс п'єси: прощання зі старим роком.

Зошит №2 складається з шести колядок (№№7-12) і відрізняється від першого зошита. М. П. Калашник вказує: «Всі частини відзначені прагненням до емоційної стриманості, психологічної наповненості, концентрації зображальний засобів для розкриття внутрішнього підтексту тієї чи іншої пісні-гри і пов'язаного з нею обряду. На єдність цього «циклу в циклі» впливає легко помітна «арка» між крайніми частинами» [59; с.36].

Колядка A-dur (№ 7) *Rapido, energico* (12/8). М. П. Калашник асоціює цю колядку з давнім язичницьким культом кози: «весела молодіжна гра з «козою» – невід'ємна частина слов'янських (точніше – східнослов'янських) новорічних свят. Описуючи зовнішні риси карнавальної «кози» ... її раптові стрибки, вигуки, - автор прегне розкрити на цьому маскарадї щось більш значне, передати новорічні хвилювання, надії на якесь поліпшення в майбутньому – бо коза ще у наших предків вважалася символом плодючості» [37 ; с. 37].

Починається п'єса швидким вступом, в якому перегукуються між собою два голоси, опускаючись з верхнього регістру вниз. В гармонії – використання композитором альтерацій, дезальтерацій, хроматизмів, у другому такті мотиви дробляться поліритмією. У формі спостерігаються риси складної двочастинної форми з варіаційністю без репризи, зі вступом. Перший розділ (а) відкривається одноголосним заспівом, який обростає кластерними підголосками в нижньому шарі фактури, мелодія розвивається на фігураційному остинато у верхньому голосі з альтерацією і дезальтерацією IV ступеня. У другому розділі (в) композитор використовує більш прозору музичну тканину: у верхньому шарі фактури – повторення одного фігураційного мотиву з акомпанементом в дусі польки, поступово драматизуючись, висхідною секвенцією з розщепленням тонів. Розділ а1 повертає тематизм першого розділу скорочено, основна поспівка звучить у нижньому шарі фактури, дублюючись дисонуючими акордами і інтервалами, з висхідною секвенцією у верхньому шарі фактури. Розділ в1 найбільш напружений у всій п'єсі, він завершується висхідним пасажом на ff.

Колядка *fis-moll* (№ 8) *Allegretto non troppo, cantabile* (4/4, 3/4) контрастує з попередньою за масштабом і загальним характером. Відтворює новорічну гру «маланка» з характерним заспівом спочатку, тут можна почути і мотиви імітації співу півня [59; с. 38]. Колядка примітна своєю лаконічністю, написана в простій двочастинній формі.

Основна тема викладається поліфонічно, на широкому диханню, вона побудована на трихордовій інтонації, в розвиток якої впроваджується тріольний мотив як імітування крику півня (з використанням розщеплення VI ступеня). Друге проведення теми звучить у зменшенні, розвивається секвентно. Звільненню агогіки сприяє змінний розмір, відсутність сильної долі й функціональне багатство фарб, якими володіє розширена хроматична система. У другому розділі відокремлюється мотив «півня». Розвиваючись секвенційно, він оздоблюється дублюваннями в кварту. З поверненням

репризи основний мотив варіюється ритмічно, функціонально, переміщуючись з регістру в регістр, що надає значної колоритності образу колядки.

В основі Колядки E-dur (№ 9) *Moderato indolente* (4/4) лежить наспів болгарської «колядниці», її колоритність композитор вміло передає в партії фортепіано: завдяки імітації гри на народних інструментах. Форма колядки проста тричастинна з варійованою репризою, органічна щодо тематики та загального задуму п'єси: це стихія народного танцю.

Вступ (3 такти) імітує настроювання народного оркестру: на тоніко-домінантовому органному пункті звучать квартакорди і кластери замість тоніки, що відразу ж вводить в атмосферу народного музикування, відтворювати сучасними засобами виразності. Основний розділ виростає з двотактового мотиву танцювального характеру, секвенційний розвиток якого оздоблюється використанням кластерних нашарувань, паралелізмів квартакордів. Іррегулярний синтаксис збагачує метр свободою акцентів і синкоп. Середній розділ звучить в тритоновому співвідношенні з основною тональністю і складається з триразового повторення двотактової фрази. Молодецький характер композитор створює за допомогою масивних акордів з октавними подвоєннями, широкими стрибками в обох пластах фактури. Особливою завзятістю підкреслюється стрімкий висхідний пасаж в кінці кожної фрази. У репризі стверджується основний образ. Стихія танцю поглинає весь тематизм, динаміка *ff* і проведення квартакордами висхідного заключного мотиву в обох пластах завершує п'єсу.

Основою Колядки *cis-moll* (№ 10) *Calmato, teneramente* (3/8) є білоруська «шчадроука», пронизана боязкою, несміливою надією на краще в новому році [59; с.39]. В основі простої тричастинної форми лежить протяжна мелодія, що виконується в унісон в дві октави, що відразу надає архаїчності, просторовості образу. Використання розщеплених тонів додає щемливого смутку. Мажоро-

мінор підсилює ладову барвистість. Чотири пласти поліфонічної фактури з великим розривом між парами голосів посилюють просторову широту. Приглушена динаміка, блукання по далеких тональностях (в середньому розділі – B-dur (зм.4 до основної тональності), зіставлення діатоніки й хроматики створюють ліричний образ, що тонко передає основну ідею п'єси.

В Коляді H-dur (№ 11) *Pacatamente* (3/4) композитор знову звертається до білоруської «шчадроуки», яка сприяє створенню живописної картини народного свята-веселощів. Форма п'єси поєднує в собі риси тричастинності і варіаційності. Заспів звучить у високому регістрі у альтового голосу, починаючись із квінтового висхідного ходу, що надає мелодії «слов'янських» рис. З третього такту відбувається вертикальна перестановка альтового голосу з сопрановим, що свідчить про застосування композитором прийому вертикально-рухомого контрапункту. В подальшому розвитку тема збагачується підголосками, плавно переходячи у варіацію, де фактура розростається до чотириголосного складу на тлі незмінного остинато сопрано. Зі зміною тональності (в 17т.) змінюється образ і характер теми. Регістр опускається до середнього і низького, змінюється фактура, на тлі ритму в дусі гопака звучать кластерні утворення поліфункціонального типу, створюючи захоплюючу картину танцювальної стихії. Гра динамічних відтінків *f* і *mp* додає грайливості і завзятості. Перехід до репризи нагадує передзвін: на незмінному ритмі восьмої і двох шістнадцятих звучить восьмитакт на поліфункціональному акорді *es-d-h-gis-h* опускається в низхідному русі, що здійснює перехід в основну тональність H-dur. У репризі повертається основна тема, яка звучить на фігураційного органного пункту VI ступеню, як передбачення наступної п'єси, викладеної в тональності *gis-moll*. Поступове приглушення динаміки гальмує рух, мелодія «розчиняється» за допомогою пауз, імітуючи віддалення натовпу.

Колядка *gis-moll* (№ 12) *Allegro, feroce, impetuoso* (2/4) завершує другий зошит «Колядок для фортепіано». В її основі коломийка «А два брати сіно

косили» [59; с.41]. Вказівки автора позначають: «швидко, дико, люто, бурхливо, пристрасно», що відразу налаштовує на войовничий, мужній образ. Образний задум п'єси реалізується в тричастинній формі зі вступом і кодою, рисами рондальності і варіаційності. Починається колядка різким вигуком у високому регістрі на *f*. Широкі стрибки, контраст динаміки, регістрів в поєднанні з різким звучанням акордів створюють образ бурхливого потоку, завзятої танцювальної стихії. Основна тема діатонічна, побудована на дихордовій поспівці з танцювальним ритмом урочисто-величавого характеру, про що говорить ремарка композитора *pesante*. В середньому розділі мотивизвучать з притоптуванням і приглушеною динамікою; тематичний розвиток відбувається у вигляді перегуків. Для більшої барвистості образу композитор використовує поліфункціональні побудови, розщеплення акордових тонів (часто тонічного). Поступово розростаючись, мелодія підіймається у верхній регістр, одночасно наростає динаміка і напруженість розвитку при наближенні до репризи. У динамічній репризі на *ff* у високому регістрі звучить основна тема на фігураційному органному пункті, що дублюється в октаву. Відтворюється масовість, урочистість; верхній шар фактури дублюється квартакордами. Для підкреслення народного колориту композитор віддає перевагу акордовій фактурі квартової структури, майже не використовуючи акорди терцової.

Відкриває третій зошит Колядка *Ges-dur* (№ 13) *Moderato assai* (3/2). Колоритна п'єса на основі народної пісні «Дівка Ганночка по городу ходила», яка поширена на Полтавщині [59; с. 42]. Композитор широко використовує елементи політональності, які тут служать способом передачі специфічної переклички двох складів колядників. Форма п'єси – варіаційна з серединою розвиваючого типу і кодою.

Починається колядка одноголосним заспівом широкого дихання у високому регістрі. Виклад в дусі вільної імітації втілює задум композитора про діалогічний характер музики. Тематичний розвиток поліфонічного типу імітує

звучання хору. Приглушена динаміка, тональний зсув в енгармонійно рівну тональність *Fis-dur*, поступове нашарування фактури у другому реченні підбадьорює розвиток початкової поспівки і слугує тональним переходом до подальшого розділу. Середня частина звучить в тональності *Des-dur* на тематичному матеріалі основного розділу, з різними дублюваннями (в октаву, терцію, сексту). Після повернення репризи одноголосний мотив проводиться на октаву нижче, а двоголосне «підхоплення» звучить там же (у другій октаві), що надає просторовості, широти фактурі. У коді короткі мотиви-переклички поступово зупиняють рух, приглушується динаміка, яка доходить до *ppp* у високому регістрі і завершується оберненням квартакоду.

Зосереджена, дещо сувора Колядка *es-moll* (№ 14) *Andantino calmemente, cantabile* (9/8) спирається на наспів чернігівської щедрівки «Ой ходити, походити місяць по небу» [59; с. 43]. Музика розкриває головну ідею п'єси – крізь життєві труднощі, перепони – до світлої надії. Форма колядки поєднує в собі риси варіаційності і тричастинності зі вступом і елементами зепризності.

Починається п'єса повільним вступом в широкому розмірі 9/8 на остинатному басу сьомого натурального ступеню, що надає суворості і архаїчності основному наспіву. Політональна основа розосереджує фактурні пласти на три шари, утворюючи барвисті нашарування. Синкопований ритм надає риси сарабанди, створюючи статичний образ. Енгармонізми, альтерації і дезальтерації прикрашають повторність поспівок, утворюючи мажорно-мінорні побудови з квартакордами і полігармоніями. З розвитком п'єси розширюється діапазон октавних дублювань, тональних переходів з основної тональності в тональність субдомінанти, що розсвічують основну поспівку. Активний тональний розвиток композитор створює завдяки модуляціям, використанням хроматизмів і відхилень. По поверненню основної тональності – звучить тема на *p* з поліфонізованими підголосками.

Колядка *Des-dur* (№ 15) *Pacatamente* (6/8, 9/8) має яскраво гумористичний, підкреслено жанровий характер, так як спирається на жанр новорічних пісень-ігор в Білорусії – «Терешка» (нагадує українську Маланку) з характерною ритмомелодичною фігурою і затактом в тридольному розмірі. Форма колядки тричастинна з рисами варіаційності.

Композитор використовує яскравий прийом – розщеплення тонів, що надає особливої барвистості образу. Етюдна фактура, крапковий акомпанемент з широкими регістровими стрибками в поєднанні з вільним темпом (*ad libitum*) полегшують дисонуючі гармонії та створюють ненав'язливу жанрову картинку. Розвиток тематизму відбувається за допомогою мелодійних фігурацій (оспівування, прохідні, допоміжні звуки), притаманне секвентне проведення мотивів і варіювання в безперервному русі, що утворює єдиний мелодичний потік.

Колядка *b-moll* (№ 16) *Allegretto capriccioso, risoluto* (4/4, 5/4) складає різкий контраст попередній. Образний зміст п'єси М.Калашник пов'язує з «епізодом появи на веселому святі сліпого діда-бандуриста, його проникливо-схвильованою розповіддю про драматичні події визвольної боротьби батьків і дідів» [59; с. 45]. Патетичний спів-декламація спирається на жанр думи, з імпровізаційних наспівом, який імітує гру на бандурі. Змінний розмір в поєднанні з вільною ритмікою повідомляють риси мовної декламації імпровізаційного типу. Форма колядки: проста тричастинна зі скороченою репризою і заключенням.

Перший розділ починається з арпеджіато септолей по розкладеним звукам акордів із зупинкою на квартакорді з тритоном, що створює замислений, дещо похмурий колорит. Потім звучить виразна декламація в тональності *C-dur* (другий мажорний ступінь до основної тональності) з тріольним ритмом на тонічному секстовому органному пункті, незмінному до репризного розділу, виникає статичний, епічний образ. З поверненням

останнього розділу колядки знову звучить арпеджований пасаж із зупинкою на квартакорді, після чого виразна декламація розгортається без супроводу. Наростання динаміки призводить до низхідного пасажу, який і ставить крапку в даній колядці.

Колядка *As-dur* (№ 17) *Andantino elegiato* (3/2, 4/4) витримана в світлих, прозорих тонах. Лірична сфера п'єси пов'язана з білоруською дівочою колядкою про світлу мрію, здійснення надій. Прагнення до простого щастя, роздуми про нього передано звукописними прийомами імпресіоністичного типу. Форма колядки має риси простої тричастинної репризної зі вступом.

Вступ уявляє собою діатонічний заспів у високому регістрі, перший мотив якого імітується октавою нижче, створюючи відчуття діалогічності. Основний розділ гармонічно утримується на органних квінтах тоніко-домінантового співвідношення в тональностях *As-dur*, *G-dur* зі стрибком на септиму вгору. Півтонові тональні сполучення в поєднанні зі співучою мелодією верхнього регістру та змінним розміром створюють вільну логіку розгортання музичного матеріалу. Композитор сміливо користується палітрою хроматичної системи. Середній розділ колядки не контрастний за тематизмом. Секвентний висхідний розвиток мотиву розширює друге речення періоду, підводячи до кульмінації п'єси. Завдяки ладовому мерехтінню і використанню мажоро-мінору невеликі мотиви секвенцій набувають щоразу нових барв. У репризі звучить основна тема, але завдяки розширенню діапазону та великим стрибкам, звучить особливо легко і прозоро, завершуючись на *p* в крайніх регістрах з ремаркою композитора «*calando*».

Колядка *f-moll* (№ 18) *Brioso* (4/4) завершує третій зошит «Колядок» - це темпераментна віртуозна п'єса. Композитор тут використав не тільки танець-гру з елементами гротеску: цей художній прийом дуже поширений і в народних жартівливих піснях та іграх. В основі п'єси – західноукраїнська колядка «Гоця, хлопці, до ладу, пропиємо коляду» незвичайного типу: це

колядка для колядників, яка виконується під час застілля [59; с. 47]. Форма п'єси наближена до тричастинної репризної зі вступом.

У вступному розділі, що складається з двох тактів, звучать переклички, котрі розгойдуються, з елементами політональності. Основний розділ побудований в характерному ритмі гопака з дещо важким рухом і різкими сфорцандо. Секвентний розвиток мотивів набуває напруженості до кінця розділу. Середина починається різким контрастом тематизму і фактури: використання бурдонної квінти з характерним форшлагом звучить ніби імітація гри на народних інструментах (дримбі). Діалогічність фактури підкреслюється різкими контрастами динаміки і регістрів. У другому розділі середньої частини знову відбувається наростання динаміки, і висхідна секвентна побудова підводить до загальної кульмінації колядки, яка в репризі стверджує основний образ розмашистого, молодецького характеру, закінчуючись плагальним зворотом без терцієвого тону.

Перша п'єса четвертого зошиту – Колядка Es-dur (№ 19) *Allegro testevole* (4/4) побудована на яскравих, темпераментних мелодіях рязанських «авсенек» (жанр, наближений до колядки). Музика змальовує широке російське гуляння, веселий похід групи ряджених, які прийшли привітати господарів зі святом і запросити на народний новорічний карнавал. Форма поєднує в собі риси варіаційності та двочастинності зі вступом і заключенням.

Починається колядка з мелодичного зльоту на f, що відразу налаштовує на основний поривчатий образ п'єси. Перший розділ розвивається в безперервному русі восьмих на стакато, маюючи стихію танцю. Переважає квадратність структур, де основна поспівка складається з двох тактів. Мелодія звучить в акордовій фактурі, що складається з тризвуків та квартсекстакордів. У поєднанні з нижнім шаром фактури утворюються поліфункціональні поєднання, які стають вже типовим прийомом розшарування фактури для «Колядок» І. Польського. Середній розділ розвиваючого типу органічно

доповнює і розвиває основну тему-поспівку завдяки перекличкам і регістровим контрастам. Друге речення посилює динаміку, переходячи в репризу-висновок на ff зі злетом октав і повним функціональним зворотом, що підкреслює основний характер п'єси.

Колядка e-moll (№ 20) *Andantino espressivo* (3/4) ліричного характеру, наповнена хвилюючим і глибоким почуттям. Основний тематичний матеріал виростає із задумливого мотиву меланхолійної білоруської колядки «Узышло, узышло тры месяцы». Композитор малює трійчастий образ місяця, сонця і зірок (тобто господаря, господині і їх дітей). Тематичний матеріал колядки відрізняється від величальних пісень, які славлять господарів, своєю задумливістю, тонкою лірикою, безпосередністю почуття [59; с. 48]. У формі п'єси лежить варіаційний принцип, що поєднується з тричастинністю.

Колядка відкривається повільним вступом. Починаючись «розкручуванням» однотокового мотиву, який метрично зміщується при кожному наступному проведенні, вступ плавно переходить в основний розділ колядки. Мелодія першого розділу, починаючись одноголосним заспівом, звучить діатонічно в низькому регістрі основної тональності a-moll. При другому проведенні тема переміщується в «альтовий» голос і «обростає» хроматичними підголосками. Середній розділ не контрастний по тематизму і розвиває основну тему-мелодію. Вона проводиться по різних тональностях: починається в тональності a-moll, а далі обростає поліфункціональними акордовими побудовами, що утворюють перехід до c-moll лідійського, в якому звучить репризний розділ п'єси. Завершується колядка приглушеним звучанням в низькому регістрі діатонічного мотиву в основній тональності.

Колядка B-dur (№ 21) *Allegro assai* (4/4) передає звучання яскравих і завзятих «троїстих музик». У музиці застосовані барвисті прийоми звукозображальності: «лубочні» лідійські звороти, іскристі пасажі флюяри (сопілки), квінтові акорди «порожніх» струн скрипки, ритмічна основа бубна

або тулумбасів, азартні вигуки танцюристів і веселий шум святкового натовпу [59; с. 49].

Колядка починається перекличками квінт в секундовому поєднанні двох пластів фактури, сприймаючись як настройка «оркестру». Основна тема, яка складається з квінтакордов, звучить на тлі басових квінт з характерним форшлагом перед її проведенням. Поступово «розкручуючись», тема набирає активних обертів, стає іскристою, завзятою. Цьому сприяють висхідні і низхідні пасажі тридцять другими з «притоптуючою» інтонацією в кінці кожного такту. Середній розділ розвиваючого типу починається знову з «настроювання» квінт. Бурхливі пасажі утворюють «переплетення» один одного шляхом альтерацій і дезальтерацій, одержують варіаційний розвиток. Реприза повністю повторює основний розділ колядки, де варіюючи, формує тональну і тематичну «арку» до початку п'єси.

Колядка g- moll (№ 22) Tristemente (4/4) становить різкий контраст попередній. Основу склала «бабська» колядка, яку співають один одному жінки похилого віку, згадуючи нелегке життя і таємно сподіваючись на те, що життя подарує їм ще хоча б один рік [59; с. 49].

В основі простої тричастинної форми лежить принцип діалогічності. Двотактовим заспів починається з затакту, проводиться в різних голосах, поступово варіюючись. Поспівка примітна ладовою перемінністю, грою мажоро-мінорних фарб, альтерацій і дезальтерацій. Композитор застосовує поліфонічні прийоми імітації, підголоскової фактури, створюючи рівномірний плинний рух, що плавно переходить з одного розділу колядки в інший. Середина становить продовження «діалогу» не конфліктного за тематизмом. Чотириголосний виклад фактури виконує двотактовий наспів, з варіаційним розвитком, застосуванням політональних прийомів та створює динамічний розвиток, що призводить до кульмінації. З приглушенням динаміки, спадає напруга, утворюючи «сумні» інтонації низхідним рухом. Репризний розділ

повторює експозицію, але набуває драматичного характеру, чому сприяє секундовв інтонація «зітхання» в нижньому шарі фактури, що триває до останнього такту п'єси.

Колядка F-dur (№ 23) *Allegretto con moto* (4/4) відтворює радісний шум дівчор, що співає і «грає» в дусі веселих рязанських «авсенек» (цей жанр зустрічався в колядці №19). П'єса складається з двох контрастних розділів. Перший являє собою одноголосну мелодію, яка починається в сфері діатоніки, поступово «обростаючи» хроматизмами, з використанням мажоро-мінорних прийомів. Верхній пласт фактури утворює гармонічний «фон» – тремоло у високому регістрі. Другий розділ складає фактурний та динамічний контраст. У нижньому шарі акордової фактури – квінтові подвоєні стрибки від тоніки до домінанти, наче фігураційний органний пункт. Примітна перемінність VI ступеню, який то знижується, то повертається в свій основний вид, утворюючи ладову перемінність. У верхньому шарі фактури, звучить основна тема першого розділу, але в акордовому нашаруванні, із застосуванням кварто-квінтакордів, без терцієвого тону. Завершується колядка на *ff* акордами VI та VII низької та тонікою без терції.

Колядка d- moll (№ 24) *Moderato cantabile* завершує четвертий зошит і весь цикл «24 колядок для фортепіано». Вона є продовженням попередньої п'єси з її новорічним гулянням, дитячими вигуками, заснованими на мотивах щедрівок та посипалок. Але основний настрій заключної колядки – прощання зі святом, з минулим роком.

У вступному розділі тричастинної форми з рисами варіаційності звучить двоголосний заспів, що нагадує жанр ліричної протяжної пісні. Основний розділ починає одноголосна мелодія, ладово-змінного типу (III мажорна і мінорна), що утворює однойменний міноро-мажор тональності d-moll. З п'ятого такту, при другому проведенні теми, її підхоплює нижній голос, в укрупнених тривалостях по відношенню до мелодії у верхньому пласті. В

середньому розділі дещо змінюється ритм теми-мелодії неконтрастної за характером. Відбувається розвиток нижнього підголоску основного розділу, який збагачується жвавою поспівкою у верхньому голосі. Репризний розділ продовжує розвиток теми середнього розділу з перегукуваннями, тематичний матеріал яких взято зі вступу. Приглушена динаміка, високий регістр, змінний розмір, інтонації, використані з усіх розділів п'єси – все це сприяє «гальмуванню» руху і розвитку, свого роду підсумку, наче сумний відгук після минулого свята.

Творча спадщина Іллі Самійловича Польського в більшій мірі збагатила сучасну українську композиторську школу. У його творчому доробку збереглися ще чимало неопублікованих і недостатньо вивчених творів, які потребують «другого життя» - видавничого та виконавського.

4.2. Особливості музичної мови циклу «24 прелюдії» І. Карабиця

Перша, рання прелюдія І. Карабиця (видана К., 1971) була створена в 1964 році дев'ятнадцятирічним юнаком, який після закінчення музичного училища мріяв стати композитором, вступивши до Київської консерваторії, в клас композиції Б. Лятошинського. Знову до жанру прелюдії композитор звернувся через дванадцять років, в 1976 році. Їм вже були створені Концерт для хору, солістів та оркестру на слова Г. Сковороди «Сад божественних пісень», Симфонія №1 «П'ять пісень про Україну», Симфонія №2, Концертний дивертисмент для шести виконавців і ін. Саме тоді, в 1976 році він створює «24 прелюдії для фортепіано», які будуть видані через вісім років – у 1984 році. В цей час композитор майже не звертався до фортепіанного жанру (за винятком першої прелюдії і сонатини, які були створені під керівництвом Б. Лятошинського).

Відомо, що композитор спочатку створив шість прелюдій, які потім отримали в циклі №№ 1, 6, 3, 19, 22, 20 і «спонукали автора продовжити роботу» [48; с. 44]. Драматургія прелюдій заснована на принципі контрасту з розвитком від простого до більш складного. Це виражено в різнохарактерності та різноманітні тематичного матеріалу, що визначає композиційне становлення (від одночастинних мініатюр в формі розгорнутого періоду до складних композицій з рисами варіаційності).

І. Ягодзинська виділяє п'ять умовних образних сфер циклу прелюдій, які містять в собі певний образ. Автор характеризує ці сфери таким чином [139; с. 150]:

1. одухотворена лірика (прелюдії №№1, 9, 14, 15, 22);
2. імпресіонізм (п'єси №№3, 7, 14, 16);
3. трагедія (№№12, 18);
4. героїзм (№№4, 5, 10, 13, 17, 19, 21);
5. величність, непорушність (№№2, 6, 8, 11, частково №№14, 20, 23, 24).

Останній образ в процесі розвитку трансформується найбільше. В цій групі присутні два ідейно пов'язаних елементи: сарказм, іронія, що доходять до шаленства, з одного боку, дисонантність Владного Миру – з іншого [139; с.150].

Перша образна сфера представлена п'ятьма п'єсами. Розглянемо кожну з них.

Відкриває цикл задумлива, мрійлива Прелюдія № 1, C-dur. Помірний темп і рівномірний рух акомпанементу створюють неспішний, тонкий душевний образ. І. Ягодзинська називає цю п'єсу піснею людського серця, повною надій [139; с. 152]. Цей образ завершує свій розвиток в прелюдії №22.

Проміжний етап розвитку ліричного настрою створює Прелюдія № 9, *fis-moll*. Граціозна, світла й осяйна лірика з м'якими гармонічними нашаруваннями знаходять свій подальший розвиток в середній частині простої тричастинної форми. Поступове ущільнення фактури з октавними ходами в обох її пластах надають музиці героїчних рис (особливо в кульмінації) з поверненням в репризі до варійованого початкового образу, із завмиранням на *diminuendo* на терції тонічного акорду.

Таємнича Прелюдія №14, *es-moll* є втіленням крихкості, що з'явилася в першій прелюдії. Такий ефект досягається поліфонічними прийомами канону в дзеркальній інверсії, це своєрідний ефект дзеркала. Розгорнута композиція є втіленням драматизму, в ній супряжені всі образні сфери. На імпресіоністичному димчасто-повітряному тлі розгортається драма почуттів: від ніжних світлих образів на початку прелюдії до героїчної напруженості і патетики в середньому розділі *p'esi*. Після кульмінації знову повертається первинний імпресіоністичний «скляний» образ.

Прелюдія №15, *Des-dur* представляє собою романтично пластичну замальовку, підкреслену засобами контрастної поліфонії. Перший розділ викладений ліричною співучою мелодією на тлі погойдуючого супроводу, що зближує музику з колисковою. Середина різко контрастує: після ремарки *cresc.* рух прискорюється завдяки широким пасажам шістнадцятими тривалостями. У верхньому шарі фактури звучать чотиризвучні акорди на *f*, створюючи драматичний розпал, обриваючись на ферматі. Повертається початковий умиротворений образ, що заокруглює форму прелюдії.

Прелюдія №22, *g-moll* – лірична мініатюра в формі розгорнутого періоду. Вся дія цієї *p'esi* викладена на тлі стакатного чотиритактового вступного мотиву в дуже високому регістрі, який є остинатним для всієї прелюдії. Ритмічна примхливість терцієвих стрибків і мінімалізм мелодичного малюнку створюють відчуття внутрішньої нестійкості. Основна мелодія, що

викладається в середньому і низькому регістрах, насичена питальними інтонаціями (висхідні форшлаги нонами, квартово-октавні скачки). Три речення репрезентують тему з різних граней, де кульмінацією є третє речення, яке виділяється ритмічним дробленням з питальними трагічними інтонаціями, що не мають розв'язання.

Переплітаючись зі сферою лірики, дієвості і дисонантності, вступає імпресіоністична сфера Прелюдії №3, G-dur. Безтурботно промениста мелодика п'єси з поліфонічно дзеркальними мотивами створює ефект відображення. Короткі фразування абстрактних мотивів, відокремлених між собою паузованими тактами нагадує свого роду швидкоплинність. Композитор вільно «грає» з тематичним матеріалом, ритмом, метрикою і розміром, чому сприяє змінний розмір $4/8$ і $5/8$, застосування тріолей, секстолей, які рухаються паралельно в обох пластах фактури. Завершується прелюдія педальним тонічним акордом з секундою на фортисимо, утворюючи тим самим образ недосказаності.

Світлий імпресіоністичний образ продовжує п'єса №7, A-dur. Виразна і експресивна мелодія в середньому регістрі виходить з двоплановості образно-тематичної будови. Перший образ складається з хроматичного висхідного мотиву на тлі огранного пункту на звуці «e» вільного, стрімкого характеру. Другий образ викладається в нижньому регістрі контрабаса на тлі «повзучих» вгору акордів, що виконуються ритмічно вільно. Ці образи чергуються у творі, вибудовуючи двочастинну форму.

Образ безперервної плинності втілює Прелюдія №16, b-moll. Імпровізаційна фактура з яскравою кульмінацією сприяє ліричній експресії. Темпове *rubato* проголошує ритмічну свободу.

Емоційно контрастною по відношенню до імпресіоністичних і ліричних образів є група трагічних прелюдій (№12 і №18). Трагізм є «невід'ємною

частиною величної непорушності, показуючи новий поворот в її розвитку [139; с. 152]. Епічна Прелюдія №12, gis-moll відсилає до стилю Д. Шостаковича: трагічні скорботні інтонації (використання «спустошених» інтервалів квінти і октави) в повільному темпі свідчать про зосереджені роздуми, філософське начало.

Прелюдія №18, f-moll наповнена ідеєю прагнення до тонкого, благородного просвітленого начала [139; с. 152]. Ламана мелодія з уступами прагне вгору, «зломлюючись» на тендітних високих звуках. Загрозливо звучать низькі басові октави, які «поглинають» світлу височину ліричного образу.

Взаємопроникнення контрастних, а іноді й конфліктуючих сфер несе за собою самотність трансформації образу. Чітко яскраво це можна простежити на прикладі четвертої групи прелюдій (що уособлюють ствердженість, дієвість). Остинатна Прелюдія №4, e-moll належить до таких п'єс. Суворі діатонічна основа, на основі якої неспішно розгортається музична тканина, ріднить її з середньовічними псалмодіями. Віртуозна гра остинатних мотивів синтезується з імпровізаційними прийомами, які розвиваються по спіральному динамічному принципу наростання. Самостійність фактурних пластів збільшується з рухом до кульмінаційного розділу п'єси. Масштабний висновок вносить заспокоєння, а трихордовий погойдуючий мотив ріднить мініатюру з жанром колискової дещо похмурого змісту.

Жанрова основа Прелюдії №5, D-dur – етюд. Цьому сприяють безперервні монодійні пасажі в швидкому темпі (Vivo). Безтурботно стрімка мелодія проноситься на одному диханні, створюючи контраст попередній і відтіняючи похмуру подальшу п'єсу.

Інше втілення героїчного початку має Прелюдія №10, cis-moll. Епічно піднесене протиставлення хору та соліста в розгортанні музичної тканини

твору посилене імпровізаційністю формування фактурного пласту. Важка хода акордових нагромаджень змінюється речитативним награванням, що має риси думи. У п'єсі постійно присутні два контрастних контрапунктичні образи: величний, експресивний, акордово-хоральний у «скрипок і контрабасів» [89; с.140] і одноголосний, речитативно-імпровізаційний.

Два контрастних образи містить Прелюдія №13, Fis-dur. Крайні розділи п'єси викладені в дусі народно-жанрової сценки, побудованої на ладово-гармонічній змінності. Середній розділ – ліричний, кантиленний, з рисами класичної стилістичної моделі XVIII століття [89; с. 140]. Скерцозний перший розділ відрізняється грою барв з великою кількістю хроматизмів. Октавні ходи в басу надають яскравості і підсилюють динаміку розвитку. Стрімкі пасажі додають блиску і витонченості образному змісту. Різко контрастним розділом розгортається другий. Зміна темпу, розміру, фактури – все це відрізняється від початкового образу п'єси. Пасторальна замальовка заспокоює динамічний, активний настрій. Примітний зв'язок ліричних розділів прелюдій між собою в інтонаційному плані (квартові та октавні ходи, в русі мелодії – септими і секунди). Завершується прелюдія початковим мотивом, що створює тематичну арку і підкреслює завершеність образної замальовки.

Прелюдія №17, As-dur є втіленням гротескної музичної картини, що виражене ритмічним рішенням: різкі затактові мотиви, примхливий ритмічний малюнок, регістрові контрастні зіставлення, акцентування різних долей такту і т.п. Поліфункціональні зіставлення акордів також впливають на образний зміст п'єси, який можна визначити як жанрово-гротескну замальовку з «елементами фатуму» [89; с. 142].

У Прелюдії №19, Es-dur замальовані гротескно-скерцозні образи. Уривчасті мотиви викладені квінтовими і секстовими інтервалами в швидкому темпі, утворюючи перший розділ п'єси. З проведенням закруглених інтонацій на *legato* настає другий розділ. Вольові, рішучі пасажі поєднуються з

остинатним ритмом верхнього шару фактури. Після шеститактового його проведення фактура «перевертається» по-вертикалі: на тлі коротких настирливих мотивів басів проносяться уступоподібні висхідні стрибки верхнього голосу. Після дзвінкої кульмінації у високому регістрі повертається первинний подібний тон, що завершує прелюдію впевненими інтонаційними зворотами на *forte*.

Переможна Прелюдія №21, B-dur є втіленням героїзму і патетики. Перша частина п'єси змальовує картину ходи. Обривисті повторювані репліки в маршовому ритмі з поєднанням двох- і тридольності вносять тривогу, яку підсилюють злети мелодії до вершини і падіння октавними ходами. Основною рисою урочистості і впевненості інтонаційного змісту є тематична багатоплановість.

Середня частина побудована на трьох тематичних утвореннях, які є не тільки носіями подібних сплетінь, а й мають формотворче значення. Перша тема пронизана фанфарними інтонаціями, а також «оркестровістю» фактури. Підкреслені кварто-квінтові ходи в поєднанні з секвентним розвитком відтворюють переможність ходи. Друга тема вносить тривогу: меланхолійні інтонації знесилюються на тлі стрімких гамоподібних пасажів. На противагу попереднім, третя тема наповнена лірикою і пісенністю. Мажорна ладова основа з опорою на стійкі ступені зближує її з жанром колискової. Сплетіння нижніх інтонацій не позбавлене тривожності – передвісника подальшої кульмінації. На тлі мозаїчності розвитку виростає кульмінація прелюдії. Фанфарні інтонації, підкреслені широкими стрибками басу, готують репризу.

Справжнім апофеозом стає реприза. Октавний виклад тематичного матеріалу доповнено пунктирним ритмом, що додає урочистості звучання. Завершується прелюдія ствердженням світлого, героїчного характеру.

П'ята група прелюдій є домінуючою і багатогранною. Як говорилося раніше, ця сфера в процесі розробки трансформується більше ніж інші – від примхливої прелюдії №2 до блискучої прелюдії №24.

Прелюдія №2, a-moll пронизана діалогічним викладом фактури шляхом використання поліфонічних прийомів (контрастної поліфонії). Мініатюра вносить образний контраст в загальну драматургію циклу. Текучі спадаючі вальсові мелодичні звучання першого розділу наповнені граціозними інтонаціями ритмічно незвичайних образів. Середня частина вносить заспокоєння. Зміна розміру з 4/4 на 3/4 змінює пульсацію, хоральний виклад паралельними інтервалами кварта і квінти створює поліфункціональний сонорний ефект. Реприза вносить нові градації в зміст початкового образу шляхом перекличок нижнього фактурного шару, надаючи великої граціозності, що доходить до іронії.

У Прелюдії №6, h-moll простежуються ознаки джазового стилю, зокрема свінгова метроритмічна модель [112; с. 131]. П'єса є втіленням героїчної величі та привносить грізне начало в цикл. Композитор досягає цього, викладаючи весь тематичний матеріал в акордовій фактурі на forte в повільному темпі. На тлі хоральних ходів басу важко просувається ламана мелодична лінія з октавними ходами в синкопованому ритмі. Розмитість тонального плану є втіленням монументального початку, що руйнує крихкість попереднього образу прелюдії №5. Другий період доповнює тріумфально-зловісну картину, але в більш м'якому звучанні, з тяжінням до мажорної основи. Рух дещо заспокоюється, проступають щемливі трагічні звороти, затихання динаміки наче розчиняє монументально-трагічний образ «непорушної вічності» [139; с. 151].

Прелюдія №11, H-dur наповнена сарказмом, іронією, що втілена в стакатних обривистих польотних фразах. Регістрові переклички створюють образ бентежного героя. Перший період викладено скачковими мотивами з їх

сходженнями і спадами, розбігами і широкими стрибками. Наполегливість і дієвість вносить другий період, завдяки дробленню ритму, наявності півтонових співвідношень, різких змін регістрів. У репризі знову проступають іронічні й саркастичні мотиви, а регістрові переключки створюють портрет активного героя, який гостро реагує на негативні явища буття.

Зловісний, демонічний початок проступає в Прелюдії №20, c-moll. П'єса пронизана таємничими інтонаціями, які зароджуються з перших тактів: унісонова трель злітає пасажем та нагадує обрядовий танець. Структура твору досить розвинена, вона вкладається в складну тричастинну форму з ознаками сонатного розвитку [139; с. 151]. Перша частина уявляє просту тричастинну форму. Так, перший розділ відзначений демонізмом, вираженим в ламаній унісоновій мелодичній лінії, швидких пасажах з вибагливим ритмічним малюнком, в тритонових інтонаціях з перемінністю штрихів. Середній розділ експозиції насичений внутрішньою експресією і активною дієвістю, що підкреслює *ostinato* баса, на тлі якого звучить саркастична мелодія з великою кількістю хроматизмів і грою динамічних відтінків.

Розробковий розділ відрізняється широтою розмаху та наповнений мотивами-заклинаннями. Велика кількість синкопованих фігур, *ostinat*'ні повторення басу, акцентування мотивів – насичені тривогою і напругою. Кластерні нашарування руйнують гротескну танцювальність, наближаючи кульмінацію. Початковий елемент звучить на *ff* в октавному подвоєнні, охоплюючи широкий регістровий спектр, який наповнює величним духом найвищу точку напруги.

Надзвичайно таємниче після грандіозної кульмінації звучить *sub.p.* Цей епізод-зв'язка побудований на матеріалі середньої частини, готує дієвість репризи. На *f* повертається матеріал першої частини, що повторюється без змін, але привносить новий образний сенс. Замість третього проведення теми експозиційного розділу тут «вривається» ритмічний «пульс» з середньої

частини. Поступово завмираючи, його удари стають рідшими. Ціла пауза сприймається як закінчення, де тихим відгомонам звучить мотив першої частини, реприза на *forte* ставить крапку в розвитку всього образу прелюдії.

Розвиток Прелюдії №23, *F-dur* проводить паралелі з іронічним стилем Д. Шостаковича. Починаючись двоголосним імітаційним показом, тематизм п'єси розвивається варіаційно, секвентно підіймаючись на тлі *C-dur*'ного мелодичного тризвуку. В середньому розділі увага концентрується на акордово-хоральному звучанні, яке поступово наповнюється динамікою і повнотою звучання. У репризі композитор використовує поліфонічні прийоми вертикально-рухомого контрапункту з гамоподібними висхідними пасажами. Завершують п'єсу масивні акорди середнього розділу прелюдії.

Фінальна Прелюдія №24, *d-moll* є вершиною всього циклу та відіграє роль епілогу, де концентрується результат емоційних переживань – від почуття витонченості до дисонантності зовнішнього світу. Велика кількість різних образів і тематичного матеріалу наближає твір до вільної форми фантазії на теми, мотиви та образні лінії всього циклу. Остинатна лінія тритону *fis-c* пронизує всю п'єсу, а ламаний мотив *d-gis-a-gis-dis* є об'єднуючим лейтмотивом багатьох п'єс (№№4, 6, 8, 11, 15). Октавне ритмоостинато, що пронизує цикл, зустрічається в прелюдіях №№20, 21, 22.

Вся п'єса №24 від перших тактів на *pp* до останніх *fff* – це шлях розвитку, поєднання і багатоміності світу в сприйнятті окремої особистості. З перших тактів в музиці відчутна таємничість і тривога. Тритонові інтонації в остинатному ритмі та низькому регістрі створюють відчуття загрози.

Численні епізодичні мотиви переплітаються в своїй суперечливості з початковим таємничим мелодичним елементом, створюючи риси рондо в прелюдії. Перший епізод (тт.25-40) уособлює політність і поривчасту дієвість, яку створює поліфонізована фактура в поєднанні з гамоподібними мотивами.

«Інтермедійна» побудова, подібно проблескам світла, є заспокоєнням похмурого настрою. Шляхом варіювання рефрену початковий мотив прелюдії набуває нових характеристик – сарказму та іронії. Постійне накопичення чеканності та маршовості призводить до кульмінації хвилеподібного розвитку. До стихійного настрою такого типу призводив весь розвиток циклу в цілому. Феєрія, створювана в цьому розділі, доводить до розв'язки. Грунтуючись на варійованому проведенні теми-рефрену, кульмінація проводиться триразово, захоплюючи крайні регістри на тлі гармонічних акордових нагромаджень, що можна порівняти з відчуттям творчого екстазу. Завершує весь цикл обірваний на квінтовому тоні і динаміці *ff* акорд, подібний питанню. З цього випливає, що Прелюдія №24 втілює ідею нескінченності хаосу, «відокремлює і одночасно з'єднує Людину з Вічністю» [139; с. 156].

Розглянемо тональну драматургію циклу, яка традиційно виходить від шопенівського циклу: всі тональності повного кварто-квінтового кола в парному співвідношенні мажору і мінору. Композитор не використовує знаки при ключах (виняток становить прелюдія №22 *g-moll*). С. Мірошніченко припускає, що порушивши свій же «безключовий» принцип, композитор виділив специфічну пісенно-танцювальну «тиху» кульмінацію циклу, де об'єднуються дві контрастно-тематичні лінії: остинатна розвиваюча тема-фон, ритмічно своєрідна, танцювального характеру – *grazioso*, і лірична, пісенна – *cantabile* [60; с. 138]. Разом з тим, в цій прелюдії композитор приділяє особливу увагу мінорним тональностям циклу.

Слід зазначити, що в прелюдіях мова не йде тільки про традиційне трактування мажору і мінору. Тональності досить зрозуміло окреслюються, їх намічає автор, іноді ясно підкреслюючи їх засобами мелодії, гармонії, повтореннями, остинато і т.п. Однак, в той же час, тональність майстерно завуальована композитором.

Зовсім іншим є підхід композитора до темпів, що яскраво виявилось в темповій драматургії циклу. У циклі домінують повільні, помірні, стримані і спокійні темпи, які символізують роздум, епіку, драматизм, трагедійність. Після аналізу темпового змісту циклу прелюдій окреслюється двочастинна форма драматургічних хвиль, яку С. Мірошніченко формулює як «багаторазове просування від повільних до швидких темпів і в заключенні – закріплення повільних» [89; с. 139].

В результаті аналізу виявлено, що циклічність простежується на всіх рівнях: тональному (мінорні лейттональності [89 с.147]), темповому (ряд темпів створюють внутрішню форму циклу), метричному (переважання розмірів $3/4$, $4/4$, $6/8$), інтонаційному (лейтінтонації інтервалів прими, октави, тритону, секундо-терції і т.п.), ритмічному, мотивному (близькі, варіантні лейтмотиви), тематичному, стилістичному, образному. Композитор по-своєму тлумачить і форму кожної п'єси: період, двочастинна, тричастинна і різновиди складних двох-, тричастинних. Цикл «24 прелюдії» І. Карабиця органічно переплітає народні, фольклорні інтонації, ритми, жанри.

Розглянутий цикл можна також віднести до поліфонічної музики. З великою майстерністю композитор вводить поліфонію: підголоскову, контрастну, імітаційну; причому на всіх рівнях: композиційному, формотворчому, жанровому, використовуючи імпровізаційність, тематичні покази розгортання, однотемність, багатотемність, остинато, органні пункти і т. п.

Висновки до розділу 4

Ілля Польський є одним із засновників харківської школи етномузикознавства. Він не тільки глибоко знав і любив народну музику України, Білорусії та Росії, а й реалізовував свої пошуки як у творчій

лабораторії, так і в інших аспектах своєї багатогранної соціокультурної діяльності.

У «Двадцяти чотирьох колядках для фортепіано» відобразилась новизна його поглядів щодо використання фольклорних джерел слов'янських народів. Спираючись на національну основу, композитор виходить за межі прямого цитування, використовує сучасну гармонію, барвисті акордові і тональні зіставлення з впровадженням кластерів, політональних і поліакордових нашарувань. Стрункості циклу надають контрастні зіставлення тематизму, образні «арки», які об'єднують по кілька мініатюр циклу в мікроцикли. Чітка структура кожної п'єси активізує сприйняття колоритних образів, почерпнутих із древніх шарів фольклору, до яких композитор звертається в кожній п'єсі циклу.

В циклі «24 прелюді» І. Карабиця виявлено, що жанрові моделі, як і стилістичні, є способом втілення індивідуального образу кожної прелюдії. Використання композитором різних стилістичних і жанрових комбінацій створює «екзистенціальний ігровий кругообіг» [112; с. 133]. Будова циклу за принципом контрасту базується на зазначених вище п'яти подібних образно-драматургічних засадах, де розвиток йде від простого до складного. Це виражається в різнохарактерності та багатстві тематичного матеріалу, музичних «зерен», що визначають розвиток структури від одночастинних мініатюр в формі розгорнутого періоду до монументальних складних композицій з рисами варіаційності.

І. Карабиць створює новий вид великого прелюдійного циклу. Цикл із 24 прелюдій для фортепіано – це новий зразок великої поліфонічної форми, яка поєднує оновлені внутрішні компоненти.

ВИСНОВКИ

Музичний романтизм, відчутно проявившись себе в другому десятилітті XIX ст., був історично новим явищем і в той же час виявляв глибокі спадкоємні зв'язки з музичною класикою. Творчість видатних композиторів попереднього часу служила опорою для культивування високого художнього рангу. У музичному стилі романтиків спостерігається ряд нових явищ.

Нові теми і образи вимагали від романтиків розробки нових засобів музичної мови і принципів формоутворення:

- індивідуалізація мелодики і впровадження мовних інтонацій;
- розширення тембрової і гармонічної палітри музики (натуральні лади, колоритні зіставлення мажору і мінору і т. п.);
- застосування альтерованих гармоній, барвистих тональних зіставлень, акордів побічних ступенів, що призвело до значного ускладнення гармонічної мови;
- безперервний процес посилення барвистих властивостей акордів позначився поступово в ослабленні функціональних тяжінь;
- використання тематичних утворень, в яких цілком панує фактурно-тембровий і барвисто-гармонічний елемент.

Розвиток фортепіанної прелюдії представляє собою складний та багаторівневий процес. У ньому поєднані особливості її як жанру, що протягом свого існування зазнав значних змін, а також найрізноманітніші «родові» зв'язки з лірикою. Зміни також пов'язані з оновленням образності, що відповідає тій чи іншій епосі, з художнім проявом, з національними особливостями, з авторською індивідуальністю. Не менш важливо і те, що прелюдія стала втіленням різних типів музикування, що склалися історично та музично в фортепіанній культурі взагалі.

Жанру прелюдії віддали данину майже всі великі композитори минулого. Вона незмінно привертає увагу і сучасних молодих композиторів. Дійсно, така мініатюра не має практично ніяких умовностей або обмежень в області форми: від періоду, двочастинності – до вільних розгорнутих побудов; на відміну від танцювальних жанрів, вона не скута закономірностями метроритму та умовами змістовної спрямованості.

Прелюдія як жанр зберігає свої історичні традиції. Внесок воістину глобального масштабу вклав у природу жанру Ф. Шопен. Створивши цикл «Двадцять чотири прелюдії для фортепіано» в 1838 році, композитор більше до цього жанру не повертався. Світ шопенівських прелюдій вражає багатством душевних переживань, неповторністю і цілісністю кожного створеного образу.

Різноманітність форм циклу Ф. Шопена така ж велика, як велике різноманіття їх музично-поетичного змісту. Переважання в прелюдіях форми періоду продиктоване його лаконічністю, стислістю, понад усе придатною для передачі миттєвості одного ліричного стану. Безліч різновидів, варіантів періоду свідчить про динамічність і універсальність малих форм композитора, абсолютного злиття з розвитком музичного образу. Загальною рисою цих п'єс є виняткова інтенсивність розвитку і яскравість драматичних кульмінацій. Будь-яка прелюдія циклу ор. 28 – коротка дворядкова або розгорнута – представляє абсолютно самостійний твір, що не вимагає продовження і допоміжного розвитку. Таким чином, колишній традиційний вступ у Ф. Шопена зростає до самостійного жанру, що має свої закономірності і специфіку.

Послідовником традицій Ф. Шопена, безумовно, був О. Скребін. Продовжуючи йти по шляху Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста, він стоншує звукове багатство фарб, поглиблює емоційне «навантаження» звуку, доводячи романтичну вибуховість до грандіозної напруженості. Яскравим прикладом спадкоємності традицій є цикл фортепіанних прелюдій тв.11.

Відмінності ж засобів художньої виразності в музиці О. Скребіна утворюються завдяки перетворенням традиційних прийомів, створюючи абсолютно нову якість. Це особливо стосується фактури: в його викладі піаністичний прийом «тип» замінюється прийомом – «образом», також його музиці не характерні загальні форми руху в технічно виділеній пасажній формі. Можна відзначити своєрідний вплив жанровості Ф. Шопена на скрябінську легку політність викладу. У О. Скребіна танцювальні образи (вальсу, мазурки, полонезу) використані в узагальненій формі, як своєрідна стихія лірично рухомої тридольності.

У центрі художнього інтересу О. Скребіна була гармонія. Особливо використовувана в прелюдіях альтерована домінанта, з підвищеною і пониженою квінтою одночасно. Іноді вона розв'язується в свою тоніку, іноді поєднується з домінантою (альтерованою) нової далекої тональності, часто – тритоново-віддаленої. Численні застосування альтерованих субдомінант. В гармонії О. Скребіна безсумнівний зв'язок з шопенівською традицією (тонкі, вишукані мелодійні фігурації і хроматизовані послідовності гармоній), з гармонією Ф. Ліста та Р. Вагнера (різкі тональні зрушення, дисонантність багатозвуч і особливі лади). Характерна для прелюдій тв. 11 загострена модуляційність всередині періодів. Складні модуляції зустрічаються у О. Скребіна саме в періоді. Складна і примхлива ритміка надає п'єсам особливого трепету, відчуття невагомості, польоту. Композитор не «навантажує» фактуру складними фактурними сполуками. Кожен пласт знаходить своє індивідуальне образне втілення, розвиваючись вільно, надаючи рис імпровізаційності. Короткочасність, одномоментність, митєвість, спалах – все це належить сфері прелюдійного жанру в творчості російського композитора.

У музиці ХХ століття слово «прелюдія» використовується досить різноманітно та має як неоромантичну, так і неокласичну основу, – узагальнюючи досвід майстрів епох бароко і романтизму. Обидві традиційні

лінії використання слова «прелюдія» (як цикло-збірки, та в якості п'єси, що випереджає фугу) зустрічаються у Д. Шостаковича, а також – у Р. Щедріна.

Індивідуальний профіль циклу 24 прелюдій тв. 34 Д. Шостаковича у порівнянні, наприклад, з шопенівським циклом бачиться в наступному: авторське ставлення до побутових жанрів та аматорського, напівпрофесійного музикування, яке імітується засобами музичної виразності в ряді прелюдій. Найбільш часто у прелюдіях Д. Шостаковича використовується одночастинна форма, що являє собою побудову із декількох періодів часто неподільною структури.

Композитор дотримується традиційної послідовності тонального плану в циклі, ведучи його чітко по квінтовому колу з чергуванням мажору та мінору. Для прелюдій ор. 34 характерний камерний характер, використання прийомів як поліфонічного фортепіанного письма, так лаконічної фортепіанної графіки прокоф'євського типу. Гармонія в прелюдіях Д. Шостаковича також є могутнім формотворчим фактором. Саме тут композитор почав активно застосовувати згодом типовий для нього прийом інтенсивного ускладнення ладу в процесі формотворення. У циклі Двадцять чотири прелюдії вочевидь виражена – особливо типова для подальшої творчості композитора – тенденція до синтезування і взаємопроникнення гомофонного і поліфонічного складів. На основі такого взаємопроникнення виникає специфічно мелодизована дво- і триголосна фактура з активною самотійністю кожного голосу.

Імпресіоніст К. Дебюссі, створивши два зошити фортепіанних прелюдій, відійшов від «всетональної» побудови циклу, збагатив цей жанр рисами програмності: тут проявилася прихильність композитора до лістовської традиції, що була закладена в циклі «трансцедентних етюдів». На відміну від прелюдій Ф. Шопена, мініатюри К. Дебюссі програмні. Всі вони мають оригінальні пост-заголовки – назви, що фігурують в кінці музичних текстів. Композитор ніби пропонує слухачеві самотійно досягнути сенс

музики, а вже потім звірити свої відчуття з авторським поясненням. Характерний принцип гармонії К. Дебюссі – постійна опора на акордику та двозвуччя, хоча композитор чимало користується монодичними структурами. Найбільш примітний засіб в гармонічному матеріалі прелюдій – це сонорна тенденція, прагнення включити у відчуття акордового матеріалу не тільки інтервальну структуру, але й ряд інших властивостей акорду фактурно-фонічного характеру. Таким є злиття власне акорду з прийомами його викладу – розташуванням, регістровкою, фактурою.

У кожній прелюдії втілено абсолютно самостійний музичний образ. К. Дебюссі особливо широко використовує поширені побутові музичні жанри, в першу чергу танцювальні, різних національностей. Форми прелюдій важко звести до класичних композиційних схем, настільки вони своєрідні та імпровізаційні. Як відомо, К. Дебюссі свідомо відмовився від класичних композиційних схем. У будові п'єс лише намічається схожість з умовними репризними композиціями (частіше три-, або двочастинними), в яких зміщені пропорції розділів. У результаті, в прелюдіях відбувається оновлення форми на основі традиційних класико-романтичних типів музичної композиції.

В українському музикознавстві останніх десятиліть активізується інтерес дослідників до спадщини недавнього минулого. У світлі подібних пошуків безумовної уваги заслуговує постать харків'янина Іллі Самойловича Польського. Багаторічний керівник фольклорної секції Спілки композиторів, лауреат композиторської премії України, один з творців слобожанського напрямку в етномузикознавстві, кандидат мистецтвознавства, професор Ілля Польський, був і залишається знаковою фігурою харківської композиторської школи середини – другої половини ХХ століття.

Цикл «24 колядки для фортепіано» І. Польського відкриває нові грані композиторського таланту, спонукаючи вивчати національну творчість. Даний цикл є самобутнім втіленням фольклорних джерел слов'янського народу. Використовуючи тільки тембр фортепіано, художник відтворює колорит

народного життя. Йдучи за тенденцією циклічної форми, що складається з 24 п'єс у всіх тональностях, І. Польський відкриває перед слухачем всю палітру фарб, втілених шляхом сучасних гармонічних фарб, тональної свободи, оновлюючи всі музичні засоби виразності.

У циклі відбивається новизна поглядів у використанні фольклорних джерел слов'янських народів. Спираючись на національну основу, композитор виходить за рамки прямого цитування, використовує сучасну гармонію, барвисті акордові і тональні зіставлення з вживанням кластерів, політональних і поліакордових нашарувань. Стрункості циклу надають контрастні зіставлення тематизму, образні «арки», які об'єднують по кілька мініатюр циклу в мікроцикли. Чітка структура кожної п'єси спрощує сприйняття колоритних образів древніх шарів фольклору, до яких композитор звертається в кожній колядці циклу.

Самобутнє переломлення представлено в циклі з 24 прелюдій І. Карабиця, де способом втілення індивідуального образу кожної п'єси є жанрові та стилістичні моделі. Будова циклу базується на принципах контрастного зіставлення і спирається на п'ять умовних образних начал: одухотворена лірика, імпресіонізм, трагедійність, переможність та величність. Характерною особливістю циклу є відхід від мажоро-мінору в сторону атональності. Тональні устої композитор відзначає засобами мелодії, гармонії, використанням повторюваних мотивів, остинатних структур. З великою майстерністю І. Карабиць вводить поліфонічні принципи: підголосковість, контрастну поліфонію, імітаційну поліфонію, що використовується на всіх рівнях: композиційному, формотворчому, жанровому, з додаванням імпровізаційності, остинато, органних пунктів і т. п.

Аналіз заявлених вище циклів дозволив виявити основні еволюційні принципи в загальному процесі розвитку фортепіанних циклів з 24 прелюдій, серед яких:

- розширення образної сфери. Пройдено шлях від ліричних і жанрових п'єс до філософських, лірико-експресивних споглядальних, токатно-скерцозним образам;
- формування нових видів мелосу, заснованих на сполученні характерних властивостей, всіх його можливих різновидів – вокальної та інструментальної, кантиленою, моторної і декламаційної, ліричної, епічної, драматичної та інших. Часом в одному висловлюванні поєднані окремі ознаки відразу декількох мелодійних типів;
- синтез різних способів розвитку, принципів формоутворення, типів фактури. В одному творі можуть бути гнучко об'єднані мотивна і варіантна робота, репризність і варіаційність, гомофонний і поліфонічний склад, а також багато інших різновидів музичного синтаксису, фактури, форми. Виникають численні змішані типи, а також «модуляції» з одного типу в інший;
- часте застосування можливостей розширеної тональності шляхом використання мажорого-мінору, альтерацій і хроматизмів, зіставлення тональностей. У ХХ столітті відбувається активне використання кластерів, політональних і поліфункціональних співзвуч;
- індивідуалізація втілення образу кожної п'єси в циклах. Різноманітність і різноманіття тематичного матеріалу, музичних інтонацій, що визначає самотність кожного циклу.

Незважаючи на відмінності розглянутих циклів, композитори дотримуються ряду традиційних принципів, закладених Ф. Шопеном:

- тональна драматургія циклів. Розглянуті твори слідуєть шопенівському принципу розташування тональностей по кварто-квінтовому колу, виключення становлять тональності тритонового

співвідношення, де відбувається енгармонічна заміна (у Ф. Шопена, Д. Шостаковича та І. Карабиця – *Fis-dur*, у О. Скребіна та І. Польського – *Ges-dur*), у К. Дебюссі – вільне трактування тонального плану циклу;

- форма п'єс циклів. Переважання малих форм – періоду, простої двочастинної і тричастинної;
- принцип розвитку. На перший план виходить неконтрастний тип драматургії, де в основі лежить варіаційний або варіантний принцип;
- непрограмність задуму. Цикли і п'єси в них не мають назви, незважаючи на те, що деякі з них спираються на жанрові моделі побутових танців, пісенні мотиви і т.п. Виняток становлять цикли К. Дебюссі, де композитор в кінці кожної п'єси дає програмну назву та І. Польського – непряме цитування колядок, що виходить за рамки прелюдійного циклу;
- циклізація мініатюр, де самостійність кожної п'єси поєднується з розвитком у великому масштабі.

Таким чином, пройшовши величезний шлях розвитку, фортепіанний цикл з 24 прелюдій залишається актуальним в композиторській, виконавській та музикознавчій сфері. Збагачуючись новими засобами музичної мови і принципами розвитку, фортепіанний цикл набуває нових фарб, адаптуючись по-новому у кожного художника-музиканта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
2. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник. Части 1 и 2 / 2-е изд., доп. М., 1988. 415 с.
4. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 219 с.
5. Альшванг А. А. Н. Скрябин. Жизнь и творчество. М.- Л., 1945. 51 с.
6. Асатурян А. С. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси в контексте музыкального символизма : дисс... канд. иск. : спец. 17.00.03 — музыкальное искусство. Харьковский Национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2017. 191 с.
7. Асафьев Б. Шопен: Опыт характеристики. *Шопен, каким мы его слышим*: Сб. статей / ред. Хентова С. М. : Музыка, 1970. С. 46-109.
8. Бабий Н.Л. О специфике музыкального содержания и формы: метод. рекомендации для студентов по курсам музыкальной эстетики и анализа произведений. Харьков: ХИИ, 1988. 16 с.
9. Бабий - Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Харьков, 1984. 379 с.
10. Бандура А. Александр Скрябин. Челябинск : Аркаим, 2004. 282 с.
11. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки: В 2-х вып. Вып. 1. М. : Музыка, 1989. 268 с.

- 12.Бордова И. Эволюция музыкальной формы фортепианных прелюдий
А. Н. Скрябина. Ярославль, 1999. 97 с.
- 13.Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального
композиторського стилю: дис. канд. мистецтв.: 17.00.03. Харків, 2004.
195 с.
- 14.Борисенко М. Ю. Оркестровые транскрипции. Некоторые аспекты
анализа в системе композиторского стиля. *Проблеми взаємодії
мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр.* / ред.
Гребенюк Н. К.: Наук. світ, 2001. Вип. 7. С. 6671.
15. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси.
Дебюсси и музыка XX века / Сб. статей. Л., 1983. С. 137-172.
- 16.Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. М. : Музыка, 1982. 173 с.
- 17.Бэлза И. Ф. Шопен. М. : Наука, 1968. 379 с.
- 18.Ванслов В. Эстетика романтизма. М. : Искусство, 1966. 404 с.
- 19.Венок Шопену: сб. статей. М., 1989. 279 с.
- 20.Волик А. Семантические модусы пианистических формул в жанровом
поле прелюдий ор. 28 Ф. Шопена. *Аспекты исторического
музыковедения*. Харьков : Харьковский национальный университет
искусств имени И. П. Котляревского, 2017. Вып. 5. С. 354-365.
21. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / ред.
Хентовой С. М.-Л. : Музыка, 1966. 314 с.
22. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии
музыкального романтизма. *Проблемы музыкального романтизма*. П.,
1987. 430 с.
23. Гаккель Л. Очерк А. Н. Скрябин. *Фортепианная музыка XX века*. Л. :
Сов. композитор, 1981. С. 51-79.

24. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л., 1976. 358 с.
25. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 1 М. : Музыка, 1978. 366 с.
26. Гарна Н. Феномен темы в Прелюдиях для фортепиано К. Дебюсси. *Музичне мистецтво: сб. ст. вип. 13.* Донецьк-Львів: Юго-Восток, 2013. С. 43-50
27. Гарная Н. Об исполнительской интерпретации фортепианной фактуры К. Дебюсси (на примере медленных прелюдий из первой тетради «Прелюдий» для фортепиано). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / зб. наук. ст. Вип. 36. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012. 384 с.
28. Глядешкина З. И. О гармонии Дебюсси (к проблеме функциональности) / дисс... канд. иск. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1970.с
29. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. М. : Музыка, 1981. 479 с.
30. Григорьев В. Ю. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации *Проблемы романтизма в исполнительском искусстве:* Науч. труды Московской гос. консерватории. Вып. 6. М., 1994. С. 3-26.
31. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. М. : Музыка, 1984. 256 с.
32. Гуревич Е. История зарубежной музыки. М., 2000.
33. Д. Шостакович о времени и о себе / сост. М. Яковлев. М. : Сов. композитор, 1980. 375 с.
34. Д. Шостакович: Статьи и материалы / сост. и ред. Г. Шнеерсон. М. : Сов. композитор, 1976. 336 с.

35. Данилевич Л. Дмитрий Шостакович: Жизнь и творчество. М. : Сов. композитор, 1980. 300 с.
36. Дворниченко О. Дмитрий Шостакович. Путешествие. М. : Текст, 2006. 575 с.
37. Дебюсси К. Избранные письма / Сост., перевод, вст. статья и комментарии А. С. Розанова. М., 1986. 286 с.
38. Дебюсси Клод. Статьи, рецензии, беседы. М.; Л.; Музыка, 1964. 199 с.
39. Дельсон В. Скрябин. Очерки жизни и творчества. М. : Музыка, 1971. 430 с.
40. Дельсон В. Фортепианное творчество Шостаковича. М. : Сов. композитор, 1971. 248 с.
41. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси. *Вопросы музыкальной формы. Вып. 3* / Сб. статей. Ред.-сост. В. В. Протопопов. М., 1977. 235 с.
42. Дернова В. Гармония Скрябина. М. : Музыка, 1968. 124 с.
43. Дернова В. Некоторые закономерности гармонии Скрябина. *Теоретические проблемы музыки XX века*. М., 1967, вып. 1. С. 183-209.
44. Дмитрий Шостакович: сб. статей. М. : Сов. композитор, 1967. 536 с. с ил.
45. Драч Н.Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века / дис. . канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 235 с.
46. Дьячкова Л. Гармония в западноевропейской музыке. М., 2009. 232 с.
47. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX в.: Учеб. Пособие. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.
48. Єрмакова Г. Іван Карабиць. К. : Муз. Україна, 1983. 48 с.

49. Житомирский Д. В. Романтизм. URL:
<http://www.belcanto.ru/romantisme.html> (дата звернення: 12.04.2018).
50. Задерацкий В.В. Полифония в инструментальных произведениях Шостаковича. М.: Музыка, 1969. 270 с.
51. Зенкин К. В. Система жанров фортепианной миниатюры Шопена. М., 1985. 182 с.
52. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995. 150 с.
53. Ивашкевич Я. Шопен. М. : Молодая гвардия, 1963. 362 с.
54. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских композиторов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Ин-т искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Т. Рильского – Киев, 1984. 25 с.
55. Игнатченко Г. И. О сквозномразвитии в фактуре. Тез. докл. респ. научн.-теорет. конф. преп. и асп. вузов культ. и искусства. Харьков, 1981. С.146–148.
56. Игнатченко Г. И. Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной горизонталей) : метод. рекомендации / сост. Игнатченко Г. И. Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1984. 19 с.
57. Іван Карабиць: ефект присутності (інтерв'ю з МД Копицею). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії*. Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2014. С. 342-355.
58. Казак А. Феномен харьковского композитора: И. С. Польшкий. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. С. 335-345.

59. Калашник М. Про деякі тематичні джерела творчості харківських композиторів / Музична Харківщина : зб. наук. пр. Харків, 1992. С. 6-19.
60. Каратыгин В. Скрябин. П., 1915. 68 с.
61. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Львів: Тріада плюс, 2008. С. 266- 271.
62. Кокорева Л. Клод Дебюсси: Исследование. М.: Музыка, 2010. 496 с.
63. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. М. : Музыка, 1981. 534 с.
64. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю / дис. канд.мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 334 с.
65. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы. М., 1965. 363 с.
66. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. К. : Муз. Україна. 1984. 160 с.
67. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М. : Музыка. 1965. 792 с.
68. Кремлев Ю. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. М. : МУЗГИЗ, 1949. 412 с.
69. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера.
70. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М. : Музыка, 1991. 166 с.
71. Ленц В. Воспоминания о Шопене. *Как исполнять Шопена* / Сост., вст. ст. А.В.Засимова. М.:Классика-XX1, 2009. С.105-118.
72. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / Сост. Пряшникова М. и Томпакова О. М. : Музыка, 1985. 295 с.

73. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. М. : Музыка, 1983. 696 с.
74. Лист Ф. Ф.Шопен. М., 1956. 127 с.
75. Лонг М. За роялем с Дебюсси / Пер. с франц. М., 1985. 163 с.
76. Мазель Л. Исследование о Шопене. М., 1949. 318 с.
77. Мазель Л. О мелодии. М., 1952. 300 с.
78. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. М., 1982. 328 с.
79. Майкапар А. А. Скрябин 24 прелюдии, оп. 11. URL: http://files.schoolcollection.edu.ru/dlrstore/49473c7f-3894-e95d-099181f4380e21e6/Scrjabin_Preludii_op_11_Opisanie.htm. (дата звернення: 12.04.2018).
80. Мейер К. Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время / пер. Е. Гуляевой). СПб. : Композитор, 1998. 559 с. с ил., нот.
81. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. *Очерки о Шопене*. М. : Музыка, 1987. С. 19-71.
82. Мильштейн Я.И. Советы Шопена пианистам. М. Музыка, 1967.119 с.
83. Михайлов М. А. Н. Скрябин. Популярная монография. Л. : Музыка. 112 с. – (3-е изд.).
84. Михайлов А. В. Романтизм. *Музыкальная жизнь*. № 5-6. 1991. С. 21-23.
85. Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма. *Эстетика немецких романтиков*. М. : Искусство, 1987. 733 с.
86. Михайлов М. К. К проблеме стилевого анализа. *Современные вопросы музыкознания*. М., 1976. С. 115-145.
87. Михайлов М. К. О понятии стиля в музыке. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 4. Л., 1965. С. 15-26.

88. Михеева Л. Жизнь Дмитрия Шостаковича. М. : Терра, 1997. 368 с.
89. Мірошніченко С. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця. *Vivere temento (Пам'ятай про життя)* / упоряд. М. Д. Копиця. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2003. С. 136-149.
90. Музыкальные формы в прелюдиях для фортепиано Дебюсси. URL: <http://www.kholopov.ru/hol-debussy.pdf> (дата звернення: 12.05.2020).
91. Мюллер Т. Гармония. – 3-е изд. М. : Музыка, 1982. 288 с.
92. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке. Учеб. пособие. М. : Владос, 2003. 248 с.
93. Николаева А. Особенности фортепианного стилия Скрябина. М., 1983. 104 с.
94. Орловский В. А. Н. Скрябин. Пять прелюдий соч. 16 в работе пианиста. Ростов.: РГК, 1999. 30 с.
95. Орловский В. В мире прелюдий Скрябина. Ростов.: РГК, 1999. 27 с.
96. Отзвуки Шопена в русской культуре / отв. ред. Н. Филатова. М. : Индрик, 2012. 192 с.
97. Очеретовская Н. Л. Об отображении действительности в музыке (к вопросу о содержании и форме в музыке). Л. : Музыка, 1979. 72 с.
98. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Киев, 1984. 112 с.
99. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1985. 112 с.
100. Паисов Ю.И. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. М.: Сов.композитор, 1977. 392 с.
101. Петров В. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века. Астрахань : ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. 188 с.

102. Попов Ю. К. Артистическое наследие С. Рахманинова и его влияние на фортепианное искусство XX века : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2008. 259 с.
103. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 35. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Х. : Вид-во «С. А. М.», 2012. 512 с.
104. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 42 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. 444 с.
105. Рамм А. Музыкальная культура романтизма: эстетика, темы, жанры и музыкальный язык. URL: <http://music-education.ru/muzykalnaya-kultura-romantizma-e-stetika-temy-zhanry-i-muzy-kal-ny-j-yazy-k/> (дата звернення: 17.04.2018).
106. Романтизм. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC> (дата звернення: 10.04.2018).
107. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. М. : Музыка, 1989. 448 с.
108. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. 166 с.
109. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма / *Форма и стиль: сборник научных трудов. Часть 2-я*. Л.: Изд. ЛОЛГК, 1990. 139 с.
110. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М. : Муз. сектор Государственного издательства, 1925. Переиздано: М., 2000.

111. Сабинина С. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль. М. : Музыка. 1976. 477 с.
112. Савчук І. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця *Vivere temento (Пам'ятай про життя)* / упоряд. М. Д. Копиця. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2003. С. 125-135.
113. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. К. : Музична Україна, 1983. – 160 с.
114. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. *Исторические этюды* Л., 1963. 113 с.
115. Соловцов А. А. Фридерик Шопен. М., 1960. 466 с.
116. Твердовская Т. И. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 02. Санкт-Петербург, 2003. 24 с.
117. Твердовская Т.И. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси / Диссертация на соискание науч. степ. канд. искусствоведения. Санкт-Пет. Гос. Конс. На правах рукописи. Санкт-Петербург, 2003. 156 с.
118. Тюлин Ю. О. О программности в произведениях Шопена. М., 1968. 66 с.
119. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига : Зинатне, 1988. С. 26-164.
120. Федякин С. Скрябин. М. : Молодая гвардия, 2004. 557 с.
121. Фридерик Шопен. Збірка статей / ред.- упорядник Я. Якуб'як. Львів : Сполом, 2000. 245 с.

122. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Монография. В 2-х книгах, книга 1. Л. : Сов. композитор, 1985. 544 с. с ил.
123. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Монография. В 2-х книгах, книга 2. Л. : Сов. композитор, 1986. 624 с. с. ил.
124. Холопов Ю. Очерки современной гармонии: Исследование. М. : Музыка, 1974. 288 с.
125. Хрулев В. И. Романтизм как тип художественного мышления: Учебное пособие. Уфа : Башкирский ун-т, 1985. С. 15-38.
126. Цытович В. Фонизм оркестровой вертикали Дебюсси. *Дебюсси и музыка XX века* / Сб. статей. Л., 1983. С. 64-90.
127. Черты стиля Д. Шостаковича. Сборник теоретических статей / составитель Л. Бергер. М., Советский композитор, 1962. 383с.
128. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 23 с.
129. Шаповалова Л. Исполнитель и время: логико-понятийный дискурс интерпретологии. Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 90. С. 3–12.
130. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
131. Шаповалова Л. Смысл как категория ценностной семантики музыки. Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17–25.
132. Швець Н. Пізній еволюційно-стильовий період композиторської творчості: спроба типології. Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 59. С. 18–25.

133. Шопен Ф. Письма: В 2 т. 2-е изд., доп. Т.1/ Сост., коммент., ст. и указ. Г.С. Кухарского. М.: Музыка, 1976. 527 с.
134. Шопен Ф. Письма: В 2 т. 2-е изд., доп. Т.2 / сост., авт коммент., сост. указателей Г.С.Кухарский. М.Музыка, 1980. 468 с.
135. Шопен, каким мы его слышим / сост. С. Хентова. М., 1970. 310 с.
136. Штейнпресс Б.С. Музыка XIX века: популярный очерк. Часть I / Классицизм и романтизм. М. : Советский композитор, 1968. 485 с.
137. Шуман Р. О музыке и музыкантах. *Собрание статей. т.1.* М. : Музыка, 1975. 407 с.
138. Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24 прелюдий Ивана Карабица. Наук. вісн. нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 31. С. 149–156.
139. Ягодзинская И. К вопросу образного строя цикла 24-х прелюдий Ивана Карабица. *Vivere temento (Пам'ятай про життя)* / упоряд. М. Д. Копиця. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2003. С. 149-156.
140. Яроцинський Ст. Дебюсси, імпрессионизм и символизм / пер. с польск. М.: Прогресс, 1978. 232 с.
141. Annales Chopin 2. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1958. 312 p.
142. Benson B. The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music. UK. : Cambridge University Press, 2009. 216 p.
143. Bruhn S. Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Debussy, Ravel, and Messiaen. – NY: Pendragon Press, 1997. 425 p.

144. Claude Debussy. Prelude to "The Afternoon of a Faun": An Authoritative Score: Mallarmé's Poem: Backgrounds and Sources: Criticism and Analysis / Edited by William W. Austin. New York: Norton and Company, Inc., 1970. 362 p.
145. Gervais Françoise. La notion d'arabesque chez Debussy. *La Revue Musicale*, №241. 258 p.
146. Jankélévitch Vladimir. La vie et la mort dans la musique de Debussy. - *Neuchatel: Editions de la Baconnière*, 1968. 117 p.
147. Vivere memento (Пам'ятай про життя) / упоряд. М. Д. Копиця. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2003. Вип. 31. 232 с.
148. Wilson E. Shostakovich. A Life Remembred. Princeton Univ. Press. 407 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1

24 прелюдії Ф. Шопена.

№ прелюдії	Прелюдія №1				Прелюдія №2				Прелюдія №3				Прелюдія №4				Прелюдія №5			
Форма	Проста двочастинна репризна				Період із трьох речень				Період із двох речень				Період із двох речень				Період із двох речень			
Структура	a	a1	a	a	a	a1	a2	Вст.	a	a1	кода		a	a1	a	a	a1			
Тональність	C	C	C	a→G	h→D	a	a	G	G	G	G→C	G	e	e	D→h→D	D→e→D				

№ прелюдії	Прелюдія №6				Прелюдія №7				Прелюдія №8				Прелюдія №9				Прелюдія №10			
Форма	Період із двох речень				Період із двох речень				Тричастинна				Період із трьох речень				Проста двочастинна репризна			
Структура	a	a1	Доп.	a	a	a1	(a+a1)	A	B	A1	доп	a	a1	a2	a	a1	a	a1	в	a2
Тональність	h→G→h	h→C→h	h	A	A	A	fis, fis	es	es	fis	fis	E	E→c→As	e→F→g→E						

№ прелюдії	Прелюдія №11					Прелюдія №12					Прелюдія №13			
Форма	Період із двох речень					Проста тричастинна із заключенням					Проста тричастинна			
Структура	a	a1	b	a2	закл.	A(a+a1)	B(b+a2)	A(a3+a4)	пред.	закл.	a+a1	b	a	
Тональність	H	H	gis	H	H	gis	gis→G→h	C→e→h→gis	gis	gis	Fis→dis→Fis	dis, Cis	Fis	

№ прелюдії	Прелюдія №15					Прелюдія №14					Прелюдія №16			
Форма	Період із двох речень					Складна тричастинна					Період із двох речень			
Структура	a	a1			A (a+v+a1)	B (a+v)	A		a		b			
Тональність	es	es			Des, B, Des	cis	Des		b		b			

№ прелюдії	Прелюдія №17					Прелюдія №18					Прелюдія №19					Прелюдія №20			
Форма	Рондо					Неподільний період					Трьохп'ятичастинна					Період із трьох речень			
Структура	вст.	a	в	a	c	a					a	b	a	a		в		в	
Тональність	As	As	A	As	E	As	f				Es, As, A	F, Es	As	c		c		c	

№ прелюдії	Прелюдія №21				Прелюдія №22				Прелюдія №23				Прелюдія №24			
Форма	Проста двочастинна				Проста двочастинна				Період із трьох речень				Проста тричастинна			
Структура	a	в	a1	доп.	a	в	a1		a	a1	a2		a	a1	a2	закл.
Тональність	B	Ges	B	B	g	des	g		F→C	F→Es	F		d, F	a→C	C, d	d

ДОДАТОК 2

Таблиця зі статті С. Мірошніченко [89; с. 139].

24 прелюдії І. Карабиця.

№		ТЕМП	РОЗМІРИ	ТЕМПИ (ПЕРЕКЛ.)
1	C	Andante	3/4	повільно, помірно
2	a	Moderato e capriccioso	4/4	помірно, стримано та химерно, з примхою
3	G	Allegro	4/8 (5/8, 4/8, 5/8,...4/8)	швидко (жваво)
4	e	Allegretto	C (3/4, C , ..3/4, 3/2, C , 3/4, 5/4, C , 3/2, C) 3/4	повільніше за Allegro, скоріше за Andante
5	D	Vivo	4/4	швидко
6	h	Pesante	C	важко
7	A	Andante espressivo	3/4	повільно, помірно, виразно, яскраво, експресивно
8	fis	Moderato	2/4	помірно, стримано
9	E	Moderato	3/4	помірно, стримано
10	cis	Andante (rubato e recitando)	6/4	повільно, помірно (ритмічно вільно, декламаційно)
11	H	Vivo	C	швидко
12	gis	Lento	7/8	повільно, поволі, слабко
13	Fis	Moderato	8/8 (3+3+2); 4/4, 8/8	помірно, стримано
14	es	Andante [Pesante]	12/8, 9/8, 12/8, 6/8, 9/8, 6/8, 9/8, 6/8	повільно, помірно
15	Des	Andantino	3/4	дещо швидше
16	b	Andantino rubato	6/8	дещо швидше, ритмічно вільно
17	As	Allegretto	6/8	повільніше за Allegro, скоріше за Andante
18	f	Lento	C	повільно, поволі, слабко
19	Es	Allegro	3/4	швидко (жваво)
20	c	Allegro furioso	3/4	швидко і люто, шалено, яро
21	B	Moderato	5/8	помірно, стримано
22	g	Andante	6/8	повільно, помірно
23	F	Allegro	2/4 (3/4, 2/4...) 2/4	швидко (жваво)
24	d	Animato	3/4, 6/8, 3/4	натхненно, з душею