

Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

ПАВЛОВА Оксана Іванівна

**«СТИЛЬОВІ РИСИ ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЙ
Ф. ШОПЕНА ТА ПРЕЛЮДІЙ ОР. 11 О. СКРЯБІНА В КОНТЕКСТІ
ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ»**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
Заслужений артист України, професор
Ермінь Йозеф Франтішкович

Рецензент –
кандидат мистецтвознавства, доцент

Мілодан Тетяна Едуардівна

Львів - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ПРЕЛЮДІЇ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО Ф. ШОПЕНА ТА ПРЕЛЮДІЇ ОР. 11 О. СКРЯБІНА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ	
1.1. Ретроспектива розвитку жанру прелюдії та його місце у композиторському доробку Ф. Шопена та О. Скрябіна	5
1.2. Проблема фортепіанного стилю Ф. Шопена у працях музикознавців ..	10
1.3. Стилєова палїтра фортепіанної творчостї О. Скрябіна крізь призму музикознавства.	14
РОЗДІЛ 2. ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЦИКЛІВ ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЙ Ф. ШОПЕНА ТА ПРЕЛЮДІЙ ОР. 11 О. СКРЯБІНА	
2.1. Стилєовї риси фортепіанних прелюдїй Ф. Шопена та прелюдїй ор. 11 О. Скрябіна.	18
2.1.1. Особливостї драматургїї циклів Ф. Шопена та О. Скрябіна, форми та композиційної структури прелюдїй	18
2.1.2. Жанрова основа та специфіка образного змісту	20
2.1.3. Музично-виражальні засоби втілення художнього образу ..	21
2.2. Особливостї інтерпретації прелюдїй Ф. Шопена та прелюдїй ор. 11 О. Скрябіна	25
ВИСНОВКИ	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	37

ВСТУП

Актуальність теми. Розвиток фортепіанного мистецтва й педагогіки, значне зростання віртуозності музикантів-піаністів, збагачення їхньої звукової палітри та нюансування актуалізує проблему розширення педагогічного й концертного репертуару, створення теоретико-методичного забезпечення навчального процесу мистецьких ВНЗ. Важливе значення має вивчення високохудожніх музичних композицій, які є в репертуарі як знаних музикантів, так і студентської молоді. До таких творів належать прелюдії Ф. Шопена та прелюдії оп. 11 О. Скребіна.

У працях музикознавців висвітлюються різні аспекти даної проблеми щодо: історії фортепіанного мистецтва (А. Алексєєв, О. Катрич, Н. Кашкадамова та ін.); еволюції жанру прелюдії у клавірній музиці (В. Назайкінський, Т. Попова, В. Цуккерман); музичного стилю (Н. Горюхіна, А. Ніколаєва); фортепіанного стилю Ф. Шопена (Б. Асафєв, Т. Гнатів, М. Томашевський та ін.) та О. Скребіна (А. Ніколаєва). Порівняльний розгляд стильових рис зазначених циклів прелюдій у контексті еволюції жанру не стало предметом окремого наукового пошуку.

Актуальність і практичне значення порушеної проблеми, її недостатня розробленість, потреба у створенні теоретичного підґрунтя для діяльності викладачів і студентів мистецьких освітніх закладів зумовили вибір теми роботи.

Об'єкт дослідження – жанр прелюдії для фортепіано в ретроспективі.

Предмет дослідження – стильові риси фортепіанних прелюдій Ф. Шопена та прелюдій оп. 11 О. Скребіна в контексті еволюції жанру.

Мета дослідження – здійснити порівняльний аналіз стильових рис прелюдій для фортепіано Ф. Шопена та прелюдій оп. 11 О. Скребіна в контексті еволюції даного жанру та обґрунтувати особливості їх інтерпретації.

Відповідно до об'єкта, предмета й мети, визначено **завдання** дослідження:

1. Розглянути історичний розвиток жанру прелюдії у фортепіанній музиці, його місце в композиторському доробку Ф. Шопена та О. Скребіна.

2. Вивчити стан дослідженості проблеми фортепіанного стилю Ф. Шопена та О. Скребіна у мистецтвознавчій літературі.

3. Здійснити порівняльну характеристику стильових особливостей прелюдій Ф. Шопена та прелюдій ор. 11 О. Скрябіна в контексті еволюції даного жанру.

4. Розкрити специфіку інтерпретації прелюдій Ф. Шопена та О. Скрябіна.

Теоретичною базою дослідження є наукові праці з питань: естетики жанрів і стилів (Н. Горюхіна, Є. Назайкінський, В. Цуккерман та ін.); стилю Ф. Шопена (Б. Асаф'єв, Т. Гнатів, Ю. Кремльов, Я. Мільштейн та ін.); стилю О. Скрябіна (А. Альшванг, А. Ніколаєва); фактури, форми, драматургії, тематизму, гармонії, ритму (Б. Асаф'єв, В. Цуккерман та ін.); теорії та практики фортепіанного виконавства (А. Алексєєв, О. Катрич, Н. Кашкадамова, Г. Нейгауз, С. Фейнберг).

Для розв'язання поставлених завдань використано **методи дослідження**: історико-генетичний (для розгляду еволюції жанру фортепіанної прелюдії, місця прелюдій Ф. Шопена і О. Скрябіна у творчому доробку композиторів); теоретико-аналітичний (для виявлення характерних ознак фортепіанного стилю митців); компаративний (для порівняльного аналізу стильових рис прелюдій Ф. Шопена та прелюдій ор. 11 О. Скрябіна, параметрів виконавської інтерпретації цих творів).

Наукова новизна та теоретичне значення дослідження полягає у тому, що в ньому здійснено порівняльний аналіз стильових рис прелюдій Ф. Шопена та прелюдій ор. 11 О. Скрябіна в контексті еволюції жанру; виявлено їхні спільні характеристики та відмінності щодо кола образів, жанрової основи, драматургії, форми й композиційної структури, мелодики, гармонії, метро-ритму, фактури тощо; визначено специфіку виконавської інтерпретації згаданих творів.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає у: можливості їх використання у відповідних навчальних курсах мистецьких освітніх закладів (історії зарубіжної музики, історії фортепіанного виконавства, аналізу музичних творів та ін.); створенні теоретичного підґрунтя для діяльності викладачів ВНЗ із підготовки студентів-піаністів, методичного забезпечення самостійної роботи студентів; популяризації фортепіанного мистецтва.

Структура роботи. Науково-дослідницька бакалаврська робота обсягом 37 сторінок складається зі вступу, двох основних розділів, п'яти підрозділів і трьох підпунктів, висновків, списку використаних джерел (34 позиції).

РОЗДІЛ 1

ПРЕЛЮДІЇ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО Ф. ШОПЕНА ТА ПРЕЛЮДІЇ ОР. 11 О. СКРЯБІНА В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

1.1. Ретроспектива розвитку жанру прелюдії та його місце у композиторському доробку Ф. Шопена та О. Скрябіна

Розвиток жанру прелюдії нерозривно пов'язаний з історичним процесом формування жанрів. Тривалий час функцію прелюдії виконували вступи. Згодом прелюдія стала складовою циклічних творів (сюїт, різних поліфонічних циклів), а надалі виокремилася як самостійний жанр.

Учені подають визначення прелюдії (від лат. *praeludo* – граю попередньо, роблю вступ) як різновиду інструментальної п'єси, написаної частіше для одного інструмента. Спершу прелюдією називали вступ, який імпровізувався чи створювався заздалегідь. Такі прелюдії слугували для апробації інструмента, встановлення тональності наступного твору, підготовки слухачів до музики, що звучатиме (серед іншого – й за принципом контрасту) [18, с. 427].

Найважливішою жанровою ознакою прелюдії є імпровізаційність, вільне музичне розгортання, фігураційне розроблення матеріалу, часом імітація, поліфонічний виклад, а використання впродовж усієї п'єси одного типу фактури зближує прелюдію з етюдом (такі прелюдії мали й інші назви – преамбула, ричеркар, фантазія, капричіо, токато та ін.) [18, с. 427].

Витоки жанру прелюдії у клавірній музиці сягають періоду пізнього Відродження (XV ст.), коли вона мала вигляд інструментального награвання на лютні, клавесині, гітарі, яке передувало співу. У добу бароко (XVIII ст.) прелюдії почали створюватись і як самостійні п'єси. Це були невеликі фантазії імпровізаційного характеру (наприклад, органні хоральні прелюдії Й. С. Баха), що слугували вступом до виконання хоралу общиною вірян і відображали конкретний зоровий образ релігійного тексту, або клавірної чи органної п'єси, що передувала фюзі та втілювала один настрій, ґрунтувалась на однотипному ритмічному русі [24].

У творчості Й. С. Баха склався стійкий цикл – прелюдія і fuga, в якому обидві частини відтіняють одна одну – з вільним розгортанням у прелюдії контрастує строго впорядкований принцип розвитку у фузі, а близьке до гомофонного викладення в прелюдії протистоїть цілком поліфонічному у фузі.

Є. Назайкінський зазначає, що прототипами прелюдії є численні різновиди вступних розділів у класичному романсі, балетні інтради, вступи до театральних творів, циркових видовищних номерів, а також жанри, пов'язані з церковною службою, релігійними обрядами, та покликані створити атмосферу піднесеності, очікування, зацікавленості, викликати емоції переходу в нову діяльність, новий стан, що обіцяє захопливе дійство, високе естетичне переживання [19, с. 112].

На думку науковця, прелюдія бере свій початок у вступі тому, що саме вступ може легко виокремитися від цілого й стати самостійною п'єсою, зберігши при цьому риси ситуативної цілісності та імпровізаційну свободу, строгі та вільні, замкнуті й відкриті форми розгортання музичного часу [19, с. 148], і це є важливим для розуміння особливостей і шляхів розвитку жанру прелюдії.

Як стверджує вчений, причинами виокремлення вступів у самостійний твір були: початкова окремішність увідних музичних фраз від наступних у їхній генетичній автономності та замкнутості, що забезпечується різним матеріалом ввідних та основних розділів ритуалу чи церемонії, а також стійка цікавість до дослідження перехідних станів у романтичному мистецтві та естетиці [19, с. 148].

Подальший розвиток жанру прелюдії пов'язаний саме з епохою романтизму, коли фортепіано було універсальним інструментом, міні-оркестром для популяризації музичного мистецтва, а фортепіанна музика акумулювала в собі найціннішу частину доробку композиторів-романтиків. Прелюдія для фортепіано стала самостійним твором і виник новий тип циклу прелюдій в усіх тональностях.

Важливим етапом у розвитку даного жанру стали прелюдії Ф. Шопена; вони продовжили традиції французьких клавесиністів, фортепіанних циклів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста. Водночас у творчості митця кардинально змінилась функція та призначення цього жанру – кожна з прелюдій стала цілком завершеним твором, що передає певний образ, емоційний стан, настрій.

У творчому доробку композитора – 26 прелюдій, з яких 24 (ор. 28) увійшли до одного циклу та охоплюють усі мажорні й мінорні тональності. Цей цикл презентує палітру типових для жанру прелюдії романтичних образів, інтонацій, принципів формоутворення, а його драматургія ґрунтується на зіставленні різних образів – ліричних, споглядальних, схвильованих, драматичних, трагічних тощо.

У композиторській спадщині Ф. Шопена прелюдії посідають чільне місце як осердя творчого стилю митця, позаяк безпосередньо пов'язані з його життям, відбивають переживання, зумовлені важкою хворобою, тугою за батьківщиною, усвідомленням неможливості повернення, стосунками з Жорж Санд тощо. Тому прелюдії є надзвичайно розмаїтими за фактурою та настроєм, це мініатюри, що відображають внутрішній світ людини, її почуття й прагнення.

Ф. Шопен створював ці п'єси в Парижі (впродовж 1831 – 1837 рр.), а завершив цикл під час перебування на Майорці. Від своїх попередниць прелюдії композитора успадкували імпровізаційність, зосередженість на одному образі, психологічному стані. Охоплення в циклі всіх 24-х тональностей відбиває ідею цілісності й нескінченності та асоціюється з циклом прелюдій і фуг Й. С. Баха, і це не дивно, адже під час роботи над своїм опусом Ф. Шопен був захоплений творчістю німецького композитора, його «Добре темперованим клавіром».

Прелюдії Ф. Шопена, як і бахівські, вирізняються жанровою конкретністю: a-moll – декламаційний монолог, h-moll – віолончельна елегія, A-dur – мазурка, E-dur і c-moll – маршова хода, Des-dur – ноктюрн (крайні розділи). Серед прелюдій є «пісні без слів», п'єси етюдного характеру. Більшість п'єс характеризуються граничною стислістю (A-dur, c-moll), лише прелюдії cis-moll і Des-dur побудовані на контрастних образах і є більш розгорнутими за формою. На відміну від «ДТК», Ф. Шопен розташував свої прелюдії за квінтовым колом. Цикл має концепцію та чітку драматургію, в основі якої – контраст мажору й паралельного мінору в кожній парі прелюдій (щодо образності, динаміки, темпу й ритму тощо).

Польський дослідник творчості композитора М. Томашевський поділяє прелюдії на групи: ідилічні (№№ 1, 7, 11, 23) вирізняються спокійним характером, помірним темпом і динамікою, мажорним ладом, монотематизмом (H-dur, B-dur);

елегійні (№№ 2, 4, 6) написано в повільному темпі, вони мають глибокий драматичний характер, а їхні мелодії ґрунтуються на повторенні мотивів чи фраз у рівних ритмічних інтервалах; «етюдні» (№№ 3, 5, 19) є найбільш динамічними, у швидких темпах, містять елементи народної музики; кантиленним прелюдіям (№№ 17, 21) притаманний спокійний емоційний стан і масштабність форми проти інших творів циклу; прелюдії у формі скерцо (№№ 8, 10, 14) написано у швидких темпах, вони експресивні за характером; прелюдії маршоподібного чи гімнічного характеру (№№ 9, 20) є найбільш урочистими й піднесеними, в них домінує низький регістр, ритмічні фігури маршу; «баладні» (№№ 12, 16, 18, 22) – загалом динамічні, відбивають ідею подолання людиною життєвих перешкод; ноктюрнові прелюдії (№№ 13, 15) подібні до кантиленних, але більш розгорнуті й спокійні за характером. Остання прелюдія є апофеозом циклу, втілює рішучий і водночас бурхливий настрій, що співзвучний ідеї самоствердження особистості [29, с. 248].

Отже, шопенівські прелюдії – це геніальні зразки фортепіанної лірики, які передають усю гаму почуттів і переживань композитора й презентують лірико-драматичний аспект його творчості. Оригінальність цих п'єс та інноваційність їхньої форми, мелодики, гармонії тощо стали важливим внеском в еволюцію жанру, вивели прелюдію на рівень художньо й формально самостійних творів.

Подальшого розвитку прелюдія набула у творчості російського композитора О. Скребіна. У творчому доробку митця вона, поряд із іншими улюбленими ним фортепіанними жанрами (сонатою та етюдом), посідає чільне місце і є творчою «лабораторією» стилю композитора, адже він створив загалом близько ста п'єс.

Прелюдії ор. 11 (1896 р.) написані за зразком циклу Ф. Шопена, якого молодий О. Скребін гаряче любив і твори якого чудово виконував. Водночас у цих творах композитора вже яскраво виявляється його новаторський стиль.

Задум великого циклу прелюдій виник у О. Скребіна на початку січня 1896 року. Спершу він планував створити сорок вісім прелюдій (по дві в кожній тональності), але поступово задум змінювався. У листі до М. Беляєва композитор зазначав, що кожна прелюдія – це маленький твір, який може існувати самостійно, незалежно від інших прелюдій [23].

Прелюдії, створені впродовж цих років, митець розподілив таким чином: в опус 11 увійшли двадцять чотири п'єси (в усіх 24-х мажорних і мінорних тональностях), в опус 13 – шість, в опус 15 – п'ять, в опус 16 – п'ять, в опус 17 – сім. Номери опусів свідчать про єдність художнього задуму композитора. Усі сорок сім прелюдій були видані М. Беляєвим у 1897 році, утвердивши славу О. Скребіна як яскравого своєрідного митця не лише на батьківщині, а й у Європі.

А. Майкапар виокремлює деякі особливості прелюдій ор. 11 О. Скребіна: ознаки вальсовості (№№ 2, 17); розміщення мелодії у верхньому голосі акордів у правій руці й ведення уявною віолончеллю мелодизованого акомпанементу (своєрідного контрапункту) (№ 5, 9, 13); використання прийому канонічного вступу голосів (№ 6); широкий діапазон партії лівої руки (№ 7); охоплення в мелодії діапазону більше октави (№ 8, 23); мелодизований супровід (№ 11); викладення, що нагадує партитуру струнного квартету (№ 9, 22); вишукані ритмічні формули, поліритмія, коливання в метричній структурі (№ 12, 16, 21, 24); використання в мелодії улюбленого композитором стрибка на кварту (№ 6, 14); акомпанемент, викладений подвійними нотами (№ 15) [25].

За словами А. Ніколаєвої, прелюдіям цього опусу властива стихія фантазії, натхнення, поетичності, проникливості, лаконізм, вони втілюють розмаїті почуття й переживання композитора, акумулюють образи, типові для раннього періоду його творчості – від витонченої лірики (№№ 9, 15, 22) до героїчних і навіть зловісно-сутінкових (№№ 7, 9). Разом із тим, попри значну емоційну насиченість, ці п'єси мають ретельно обмірковану й чітку форму та структуру [22].

Таким чином, жанр прелюдії тлумачиться О. Скребіним як лірико-психологічна замальовка, п'єса настрою, етюд у мініатюрі. Прелюдія набула у творчості композитора значного розвитку як щодо збагачення образної палітри творів, так і щодо розширення арсеналу виражальних засобів (нові технічні прийоми, розширення діапазону мелодії та акомпанементу, мелодизація всіх фактурних шарів викладення, вишуканість метроритму й динаміки та ін.). Це створило підґрунтя для подальшої еволюції жанру прелюдії у творчості К. Дебюссі, Д. Шостаковича та ін.

1.2. Проблема фортепіанного стилю Ф. Шопена у працях музикознавців

У музикознавчій літературі подається визначення поняття «стиль» (від грецького «стилос» – паличка для писання) як системи стійких ознак художнього явища [7], а фортепіанний стиль розуміється науковцями як певна система, всі елементи якої взаємопов'язані та взаємообумовлені й слугують втіленню певного образного змісту, як єдність засобів піаністичної виразності [22].

Розкриваючи проблему музичного стилю, Н. Горюхіна зазначає, що якісна відмінність індивідуальних композиторських стилів виявляється на основі аналізу поетики цих митців, зіставлення індивідуальних тлумачень головних умов існування музичного мистецтва – часу і руху. Важливим аспектом учена вважає національну своєрідність композиторського стилю, яка включає наявність у музичному творі «рідної» інтонації, помноженої на способи й прийоми розвитку матеріалу, які відповідають національній специфіці мислення [7, с. 25, 84].

Розглянемо найважливіші риси фортепіанного стилю Ф. Шопена.

Фридерик Шопен (1810 – 1847) – геніальний польський композитор, піаніст, яскравий представник епохи романтизму в європейському музичному мистецтві. Левову частку творчого спадку композитора становлять твори для фортепіано – його єдиного улюбленого інструмента. Тому, на переконання Т. Гнатів, найбільш характерна риса композиторського стилю Ф. Шопена полягає в суто піаністичному звучанні його музичної думки; за межами фортепіанної інтонації його музика втрачає своє «обличчя», «родзинку» [6]. Творам митця притаманна кантиленність (і загалом – наспівне тлумачення фортепіано), педальна пом'якшеність звуку, пластична мелодичність музичної тканини.

Національна характерність є найтиповішою рисою шопенівського стилю, що передовсім визначає його самобутність і унікальність. Індивідуальний стиль митця сформувався вже у ранніх його творах і має польські витoki (особливо вони помітні в мазурках і полонезах). Водночас композитору не властиве цитування народних мелодій. Елементи фольклору втілюються в його творах із надзвичайним аристократизмом, духовною витонченістю, граційністю, артистизмом,

поетичністю. Як національна своєрідність творчого стилю митця визначається також домінування варіаційності форми й варіаційного розвитку матеріалу, що ґрунтується на принципі образної модифікації [7, с. 86], і це обумовлює елементи структури творів, їх імпровізаційний характер.

Характерною ознакою стилю Ф. Шопена є жанрова диференціація. Нові жанри, що з'явилися у професійному мистецтві в епоху романтизму (мазурка, вальс, балада) та жанри, які мали давні традиції (прелюдія, полонез, ноктюрн, скерцо, етюд, соната), набули у творчості композитора нової талановитої художньої інтерпретації. У межах фортепіанної музики митець утілює особливості кожного жанру, надаючи йому свої особливі «акценти», неповторні штрихи.

Музикознавці відзначають жанрово-побутове походження багатьох тем Ф. Шопена, що яскраво відчувається крізь легкість, повітряність, тендітність звучань його творів, їхню піаністичну витонченість. Підґрунтям для вільної «імпровізаційної» мови творів митця стали: марш, народний танець, пісня, хорал, баркарола, часом у складному взаємному переплетенні. Жанровість є важливою ознакою стильової палітри композитора; у його творчості опора на жанр пов'язана з рухом, життям, свідчить про реалістичну основу фортепіанного стилю митця. Шопенівський романтизований танець відбиває «позу, жест, поступ» [5].

Т. Гнатів акцентує як визначальну рису композиторського стилю Ф. Шопена натхненну поетичність і витончений психологізм, що коріниться в закоханості композитора в життя й природу, а також красу й досконалість, неперевершеним зразком якої був для нього В. А. Моцарт [6].

Поетичність стилю Ф. Шопена зумовлена його поетичним світовідчуттям і виявляється, з погляду Н. Горюхіної, не лише в стилістичних і композиційних структурах, а також у метро-ритмічній організації музичного тексту. За влучним висловлюванням музикознавиці, у творах митця присутня «мовна інтонація поетичної лірики» [7 с. 33-35].

Важливою рисою творчості Ф. Шопена є щирість і відвертість, графічна чіткість музичного висловлювання. Палітра музичних образів композитора досить розмаїта: поряд із композиціями, сповненими меланхолійних, драматичних, навіть

трагедійних настроїв, у доробку митця є твори життєрадісні та світлі за колоритом. На цьому наголошує палкий шанувальник музики Ф. Шопена французький письменник А. Жид: «Що я в ньому люблю й прославляю, це те, що він пробився крізь сум і знайшов шлях до радості: бо радість переважає в ньому, <...> сприйняття щастя близьке до Моцарта, але більш людяне, ближче до природи та зливається з її чарівністю <...> [6].

У формуванні стилю Ф. Шопена вагому роль відіграло професійне мистецтво його попередників. Слід згадати, передовсім, вплив вокального стилю італійської опери, бахівської поліфонічної фактури, елегантної виразності мелодики та інструментального мислення польських композиторів М. Огінського і Ф. Лесселя.

За твердженням Т. Гнатів, Ф. Шопен, трансформуючи різні стилі у самостійний, індивідуальний стиль, спирався на такі усталені принципи класицистського формотворення, як тричастинна чи рондова репризність, сонатна єдність на основі контрастності, симфонічна цілісність великої форми. Митець модифікував та оновив ці принципи залежно від поставлених художніх завдань, власного романтичного світовідчуття, а його твори характеризуються синтезом імпровізаційності та чіткої структурної організації музичного матеріалу [6].

Імпровізаційність у творах Ф. Шопена досягається, зокрема, завдяки застосуванню в мелодії композиторського прийому *rubato*, що увиразнюється на тлі ритмічної точності в супроводі, та вільному потоку орнаментики, яка пом'якшує періодичність ритмічного рисунку в акомпанементі. На переконання Т. Гнатів, це є прикладом поєднання нового, романтичного, вільного зі строго оформленим класицистським підґрунтям у доробку композитора [6].

Щодо особливостей фортепіанної фактури, то Ф. Шопен творчо розвинув такі риси моцартівської клавірної музики, як витончена деталізація, часом гетерофонний «підтекст» гомофонної організації фактури, тяжіння до ансамблевого тлумачення її можливостей, пісенне (у Моцарта – аріозне) «дихання» всіх ліній музичної тканини, зокрема використання фактурних «дуєтів» як елемента загального стильового устрою [6].

Водночас викладення у фортепіанних творах композитора збагачене елементами романтичної концертної фактури (октави, подвійні ноти, загальні форми руху в технічно виділеній і пасажній формі), а «етюдність» є втіленням моторності, що зумовлено, вочевидь, впливом на творчість митця віртуозної традиції у фортепіанному виконавстві епохи романтизму.

Фактура у творах Ф. Шопена насичена додатковими голосами, а завдяки використанню широких інтервалів у ній утворюються приховані мелодичні лінії, що сприяє ускладненню та витонченню виразності. Фортепіанному стилю композитора притаманне використання розмаїття традиційних романтичних акомпанементних форм; особливо поширеними є фігурації, що набули у його творах мелодизованості та елегантності.

Однією з найважливіших рис стилю Ф. Шопена справедливо вважається виняткове мелодичне багатство його творів. Мелодіям композитора притаманна дивовижна природність і виразність, вони домінують у фактурному викладенні, мають інтонаційно конкретний характер, насичені пісенними й декламаційними інтонаціями, інтонаціями польської народної пісенно-танцювальної музики, яка поєдналася з європейською, утворивши неповторний самобутній сплав [14].

Шопенівська гармонія, яку Ф. Ліст уважав «оригінальною і майстерною», не виходячи за межі функціональності, є значно багатшою, ніж у попередників митця, і містить більш широке розміщення акордів (арпеджованих чи ламаних), вишукані хроматичні та енгармонічні послідовності, гармонічні секвенції, які надають музиці вагомості й значущості.

Слід відзначити таку характерну рису піаністичного стилю композитора. як лаконізм, любов до мініатюри. Разом зі створенням масштабних творів митець постійно звертався до жанру інструментальної мініатюри, який притаманний романтизму як творчому напрямку в музичній культурі XIX ст. Прелюдії, мазурки, експромти, етюди, вальси Ф. Шопена значно збагатили жанрове розмаїття фортепіанної музики. Цим творам композитора властива стислість форми та водночас змістова ємність музичного висловлювання.

1.3. Стильова палітра фортепіанної творчості О. Скрябіна крізь призму музикознавства

Олександр Скрябін (1872-1915) – геніальний російський композитор, піаніст, художник-мислитель, новатор «срібного століття» російської культури. Його творчість охоплює два рубіжні десятиліття XIX і XX століть, позначені кардинальними змінами в усіх сферах суспільного життя, науці, філософії, мистецтві. Музика композитора втілила нові ідеї нової епохи – активність, радісне передчуття майбутнього, і це надало його творам особливого динамізму, спрямованості поривів, піднесеності, нервовості тощо.

Стиль О. Скрябіна щільно пов'язаний із його філософськими поглядами, близькими до романтичної естетики та ідей російського символізму. Митець розглядав власну творчість як засіб вирішення завдання Всесвітнього масштабу. Його приваблювала динаміка руху до мети, процес досягання, прагнення до божественного ідеалу [9], про що свідчить афоризм, записаний ним на полях книжки Г. Гегеля: «Існування немає, є становлення» [22].

Прагнення композитора висловити у своїй творчості грандіозні ідеї зумовило пристрасність музичного висловлювання, героїчно-вольовий пафос, величезне напруження почуттів, стан емоційного збудження, імпульсивність, поєднання найвищої витонченості та найвищої грандіозності [8; 28].

Новаторські ідеї О. Скрябіна зумовили пошук ним нових художніх засобів, а унікальність світогляду митця, переконаність у нерозривному зв'язку музики з живописом (колір), архітектурою (форма), театром (дійство) визначили самобутність його стилю [1; 22], якому властиве максимальне використання комплексу ресурсів інструмента, розширення кола наявних піаністичних засобів.

Фортепіанна творчість є природною для композитора, про що свідчить, зокрема, кількість його творів для цього інструмента в порівнянні з загальною їх кількістю – 68 опусів із 74. П'єси для фортепіано є віддзеркаленням творчих пошуків митця, вони містять образи та ідеї, втілені ним згодом у великих симфонічних композиціях.

Піаністичний стиль композитора, попри зв'язок зі стилями двох видатних романтиків – Ф. Шопена та Ф. Ліста, вирізняється яскравою характерністю, самотніми прийомами, а його риси є продовженням прийомів і манери гри самого О. Скрябіна – піаніста [15, с. 108].

Новаторськими рисами фортепіанного стилю композитора є: неповторне звучання роялю, особливі форми піаністичного викладення, нові прийоми звуковидобування, динаміки, артикуляції, педалізації. Як зазначає А. Ніколаєва, О. Скрябін розвиває, загострює властиві романтикам риси в напрямку більш витонченого звукового багатства барв, поглибленого емоційного навантаження звуку, грандіозної напруженості, звільнення ритмічного «дихання», розхитування арифметичності ритму [22].

Визначальною ознакою піаністичного стилю композитора, на переконання дослідниці, є динамізм, що набуває характеру політності. Нервова схвильованість звучання, що ніби передає биття пульсу життя, досягається завдяки постійній присутності руху в різних пластах викладення (фігураціям, трелям і тремоло, коротким мелодичним фігурам, складним ритмічним фактурним лініям) [22].

Саме з цією властивістю творчої постаті митця, на думку А. Алексєєва, пов'язаний імпровізаційний характер музичного розвитку у творах композитора, що виникає завдяки частим змінам поліритмічних фігур, нервовості й стрімкості скрябінських ритмічних предиктів, динамізації фігурації, розширенню сфери функціональності лівої руки [1].

Ще одна стильова риса фортепіанних творів О. Скрябіна – лаконізм, який виявляється у змістовій насиченості коротких мелодичних зворотів, афористичній стислості висловлювання, що визначає тенденцію до стискання форми, в інтонаційній насиченості музичної тканини, мистецтві натяку.

У творчості митця переважають жанри, які дають максимальну свободу щодо образності та фактури (у ранній період – прелюдія, експромт, в середній – поема). Жанрові ознаки виявляються у його творах переважно у вигляді ліричної танцювальності, зокрема, вальсовості, в якій втілюється лірична політна образність і якій властива теплота, витончена пластичність, грація [1]. Танець тлумачиться

композитором як символ, танець-пестоці, кружляння, зліт, а в ранній творчості – ідеалізований танець, що проступає крізь ліричний настрій [22].

Творам О. Скрябіна властивий лірично-камерний, інтимно-довірливий стиль висловлювання (від Глінки, Лядова); образам не притаманна емоційна відвертість, вони відбивають периферійні аспекти почуттів, підтекстовість, завуальовану експресію (від символізму), екстатичні поривання. Вічне розкривається у творах митця через миттєві прояви в їхній імпровізаційності, мінливості [22].

У творах композитора втілено три основні образно-емоційні сфери: лірика (прелюдії, ноктюрни, експромти, мазурки та ін.), образи руху («етюдна» і лірично-танцювальна – мазурки, вальси, деякі експромти й прелюдії), образи волі. Програмність відсутня, позаяк у фокусі творчості митця – духовність людини.

Найбільш яскраво новаторство О. Скрябіна виявилось в галузі фортепіанної фактури. Фактура у творах композитора має досить вузький діапазон (менше двох октав), використовує переважно середній регістр роялю. Характерною рисою викладення є відсутність концертних (октави, подвійні ноти) і загальних форм руху в технічно виділеній і пасажній формі (це пов'язано з політною динамічністю), а прийом-«тип» замінено прийомом-«образом» [22].

Музикознавці відзначають нетиповий характер скрябінської гомофонності, відсутність чітких форм гомофонного викладення та однієї з головних ознак акомпанементу – витриманого рисунку. Б. Асаф'єв акцентує відхід митця від пасивно-гомофонної фактури, прозорість музичної тканини, що складається з тендітних ліній, нервовість, поривчастість темпераменту, полімелодійність фактури [4, с. 248]. Аскетизм викладення виявляється в розрідженні фактури по горизонталі й вертикалі, підвищенні змістової цінності кожної інтонації [22].

Мелодії О. Скрябіна часто мають нервово-звивистий характер, у них виникає інтонаційна невловимість. Мелодія розділяє функцію носія художнього образу з іншими фактурними шарами, відбувається розсіювання мелодичного матеріалу у звуковому просторі, створення однієї полімелодичної атмосфери [22].

Акомпанемент у творах композитора теж не є самостійно виділеним елементом фактури, що має певну образно-виражальну функцію. Митець

відмовляється від традиційних форм супроводу, прийому його варіювання при незмінній мелодії. Найчастіше акомпанемент викладений у вигляді фігурацій з широкими інтервалами. Лірична забарвленість сфери руху веде до мелодійного тлумачення фігураційності, а сама фігурація (у нижньому, верхньому чи обох планах викладення) втілює скрябінський динамізм [22].

Використовуючи традиційні фактурні форми, О. Скрябін наділяє їх рисами власного стилю: фігурації мають загострений динамічний характер (особливо в реєстрово рухливій партії лівої руки), фактурні плани (мелодія та супровід) функціонально та ритмічно зближені; інтонаційна активність акомпанементу робить його за значенням близьким до основного голосу. Унаслідок цього, як зазначає А. Ніколаєва, виникає інтонаційна єдність (полімелодичний комплекс) всередині фортепіанної фактури [22].

Важливою ознакою фортепіанного стилю О. Скрябіна є використання у фігураційній музичній тканині складної поліритмії (поєднання дво- і три- та п'яти- і три- часткового ритмів), незбігання ритмічного «дихання» мелодій та фігурацій акомпанементу (ямбічна будова супроводу та хореїчна – мелодії). У ямбічності акомпанементу втілюється властивий творчості митця динамізм, прагнення подолати вагомість міцної басової опори.

Характерною рисою фактури у творах О. Скрябіна є внутрішня спорідненість фігураційного та поліфонічного прийомів викладення. Завдяки розсіюванню інтонацій у просторі і часі вони створюють живу, рухливу інтонаційну атмосферу. Тенденція до поліфонічного розшарування фактури веде, на переконання А. Ніколаєвої, до утворення «гомофонно-поліфонічного комплексу» (22).

Отже, фактурі О. Скрябіна не властиве протиставлення пластів викладення (мелодії та акомпанементу) – темброво-реєстрового, ритмічного, інтонаційного, Проте в ранніх творах митця, до яких належать прелюдії ор. 11, зазначене виявляється лише як тенденція, а викладення ще подібне до традиційної гомофонії. Водночас, перебуваючи в межах зовні гомофонної фактури, композитор долає її певні риси, зокрема функціональну окремішність фактурних пластів, що є вираженням його прагнення до внутрішньої єдності викладення.

РОЗДІЛ 2

ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ЦИКЛІВ ФОРТЕПІАННИХ ПРЕЛЮДІЙ Ф. ШОПЕНА ТА ПРЕЛЮДІЙ ОР. 11 О. СКРЯБІНА

2.1. Стильові риси фортепіанних прелюдій Ф. Шопена та прелюдій ор. 11 О. Скрябіна.

Завданням другого розділу дослідження є: здійснення порівняльного аналізу композиторських засобів і прийомів, які відбивають стильові риси прелюдій Ф. Шопена та прелюдій ор. 11 О. Скрябіна, а саме: визначення особливостей драматургії, форми та композиційної структури п'єс; розкриття їхньої жанрової специфіки та образного змісту; виявлення виражальної ролі музичних засобів виразності (мелодики, гармонії, фактури, метроритму, регістру, динаміки та ін.); обґрунтування специфіки інтерпретації зазначених творів.

2.1.1. Особливості драматургії циклів Ф. Шопена та О. Скрябіна, форми та композиційної структури прелюдій.

Драматургія циклу Ф. Шопена ґрунтується на контрастному зіставленні мажорної та мінорної прелюдій у кожній парі п'єс щодо характеру, образного змісту, жанрових ознак, темпу, динаміки, прийомів фортепіанного викладення.

У перших трьох парах (C – a, G – e, D – h) швидка моторна мажорна прелюдія втілює світлі й радісні образи, а повільна мінорна – образи смутку, скорботи. У парі прелюдій A – fis композитор протиставляє спокійну та врівноважену мажорну мазурку та бурхливу й схвильовану мінорну п'єсу, що символізує романтичний конфлікт між мрією і реальністю. Надалі мажорні прелюдії втілюють ліричну кантиленність (Fis-dur, Des-dur, B-dur, особливо As-dur). У парі Es – c повертається зіставлення швидкого мажору та повільного мінору. У точці «золотого перетину» циклу розміщено прелюдію Des-dur, яка має більш розгорнуту форму й презентує

два контрастні образи. Драматичною кульмінацією циклу є прелюдія c-moll (за жанром – жалобний марш).

У циклі О. Скрябіна кожна прелюдія є самостійним, самодостатнім твором, що втілює завершений музичний образ.

В обох композиторів прелюдія C-dur, що має світлий, життєствердний характер, відіграє роль вступу, а остання п'єса циклу d-moll є його апофеозом, у ній митці прагнули втілити вольові поривання людини на шляху до щастя.

Отже, в основі драматургії циклу прелюдій Ф. Шопена – контраст мажору й паралельного мінору в кожній парі п'єс щодо характеру, темпу, динаміки, фактури тощо. У циклі О. Скрябіна контраст між прелюдіями не є визначальним чинником, позаяк кожна з п'єс, за задумом автора, є самодостатнім завершеним твором і може існувати незалежно від інших прелюдій.

У циклі прелюдій Ф. Шопена представлено такі музичні форми, як: період повторної будови (A-dur, 8 + 8 тактів; e-moll, 12 + 13 тактів); період з трьох речень АВВ (c-moll, 13 тактів, попри граничну стислість форми, музика відбиває епічний характер); два періоди по 16 тактів і каданс (G-dur, cis-moll); тричастинність (H-dur, gis-moll, середній розділ має характер розробки основного тематичного матеріалу, Des-dur – АВА, різкий контраст між образами, Fis-dur – образний контраст між розділами незначний); рондальність (As-dur).

Прелюдії О. Скрябіна написано в таких формах: період із розширенням (D-dur); двочастинна форма з кодою (d-moll); тричастинна репризна з динамізованою репризою, що презентує музичний образ у розвитку (cis-moll, d-moll, B-dur); імпровізаційна з рисами тричастинної репризної (g-moll, G-dur, a-moll, fis-moll, d-moll); тричастинна репризна з 28-тактним вступом (Des-dur).

Як бачимо, в прелюдіях обох композиторів наявна чітка структурна організація музичного матеріалу, що поєднується з невимушеністю викладення. Форми прелюдій О. Скрябіна частіше презентують музичні образи в динаміці, а завдяки поліритмії, змінному розміру, непарній кількості тактів у структурних побудовах, коливанню метричних структур, численним паузам і ферматам музичний розвиток набуває імпровізаційності, непередбачуваності.

2.1.2 Жанрова основа та специфіка образного змісту

Жанровість є характерною ознакою фортепіанного стилю Ф. Шопена. У прелюдіях присутні такі жанрові ознаки: «етюдності» (C-dur, G-dur, D-dur, fis-moll, es-moll, v-moll, Es-dur, F-dur, п'єси побудовані на однотипному швидкому русі дрібних тривалостей); ноктюрну (Des-dur, Fis-dur); мазурки (A-dur, cis-moll – середній розділ); маршу (E-dur, c-moll); віолончельної елегії (h-moll); речитативу-монологу (a-moll); експромту (H-dur). Водночас жанровість у композитора не перешкоджає легкості, тендітності звучань, піаністичній витонченості.

У прелюдіях О. Скребіна присутні, головним чином, жанрові ознаки танцювальності (a-moll – вальсовість, яка прихована за психологічним підтекстом п'єси, As-dur) та «етюдності» (C-dur – радісно-рухлива фігураційність, що має ліричне забарвлення й позбавлена моторності).

Отже, жанрова палітра в прелюдіях Ф. Шопена є досить широкою (марш, ноктюрн, етюд, елегія, мазурка та ін.); танцювальність у творах композитора відбиває конкретні рухи. Жанровість у О. Скребіна представлена у вигляді невіртуозної «етюдності» та ліричної танцювальності, зокрема, вальсовості, в якій втілюється скребінська політність, а сам танець постає як ідеальний, уявний танець, що відчутний крізь ліричний настрій твору.

Зіставимо образний зміст прелюдій із циклів Ф. Шопена та О. Скребіна.

Прелюдії Ф. Шопена містять широке коло образів, які характеризуються щирістю, відвертістю почуттів, настроїв, емоційних станів. У п'єсах представлено такі образи: світлі, життєствердні: C-dur (схвильоване романтичне поривання почуттів), G-dur (бурління життєвої енергії), A-dur (стан спокійної ніжності); активні, вольові (E-dur); драматичні: a-moll (трагічна залякність і зосереджений роздум); h-moll (меланхолійність, сум і самотність), e-moll (глибокий смуток, трагізм); c-moll (скорботність, жалобність); fis-moll (душевне сум'яття, імпульсивні поривання); f-moll (патетична пристрасність); g-moll (характер схвильованості, збудженості); d-moll (рішучість, бурхливий розмах – символізує самоствердження, подолання людиною життєвих перешкод на шляху до щастя).

Слід зазначити, що прелюдія Des-dur містить не один, а два контрастні образи: перший – світлий і поетичний образ п'єси композитор утілює у жанрі ліричного ноктюрну (крайні частини складної тричастинної форми); другий образ – зловісно-грізний – досягає характеру могутнього хоралу (середній розділ).

У прелюдях ор. 11 О. Скрябіна наявні переважно дві з основних образних сфер композитора – образи витонченої лірики та образи руху. У п'єсах представлено такі образи: світлі, лагідні, передчуття щастя (C-dur, F-dur); теплота, граційність, легкий смуток (a-moll); меланхолійність, заглиблена роздумливість (es-moll); трепетна політність (G-dur); бурхливе поривання (h-moll, c-moll); завуальована експресивність (Ges-dur); схвильована імпульсивність (As-dur); загострений драматизм (cis-moll, f-moll); поетичність, мрійливість (gis-moll); стан нематеріальності, загальмованості (Des-dur); утаємниченість (b-moll); характер політності, невловимості (Es-dur); патетичність, пристрасність, героїчно-вольовий пафос (c-moll, es-moll); спокій, умиротворення (B-dur); образи руху, граційна тричасткова танцювальність, яка ніби огортає ліричне звучання роялю, надаючи музиці особливу принадність і вишуканість (a-moll, As-dur).

Як бачимо, обидва цикли презентують широку палітру образів, проте образність шопенівських п'єс відбиває відверті прояви почуттів і переживань, тоді як у Скрябіна переважають периферійні емоційні стани, а образи його прелюдій характеризуються завуальованістю й мінливістю почуттів; водночас їм властивий динамізм, характер політності, нервової схвильованості завдяки постійній присутності руху в різних лініях фортепіанного викладення.

2.1.3 Музично-виражальні засоби втілення художнього образу

Серед засобів музичної виразності особливе місце належить мелодії.

Цикл прелюдій Ф. Шопена характеризується надзвичайним розмаїттям мелодичного розвитку, а саме: короткі мелодичні мотиви виростають зі спільного ядра, викладеного в першому такті (C-dur); мелодія має вигляд речитативу на тлі остинатного двоголосного супроводу з пунктирним ритмом наприкінці фраз, що

надають музиці скорботного характеру (a-moll); розміщення мелодії у «віолончельному» регістрі в партії лівої руки, що було новаторським явищем для того часу (h-moll); мелодія ґрунтується на затриманнях (C-dur, Des-dur – нисхідні, A-dur – висхідні); містить секундові інтонації зітхання, поступенний хроматичний рух униз (e-moll); розгортається по звуках тонічного тризвуку, має широкий інструментальний діапазон звучання (d-moll, h-moll); викладена паралельними терціями та секстами, містить пісенні терцеві та секстові інтонації (A-dur); розміщена в середньому голосі в обрамленні фігурацій супроводу (fis-moll); орнаментована мелодія (d-moll, e-moll, fis-moll, Des-dur, B-dur, F-dur, Es-dur).

Особливостями мелодики в прелюдях О. Скрябіна є: мелодичне навантаження мають два голоси – верхній голос акордів у правій руці та фігураційно-мелодична інтонаційно насичена лінія в лівій, що є своєрідним контрапунктом до основного голосу, почерговий вихід на перший план однієї з ліній, тобто поєднання рис поліфонічності (дует голосів) і гомофонності (ритмічна однорідність нижнього плану, мелодичний верхній план) (e-moll, D-dur, E-dur, Ges-dur, g-moll); кантиленність (e-moll, D-dur, E-dur, Ges-dur, g-moll); широкий діапазон мелодії, насиченість її хроматизмами, що створює характер непередбачуваності (fis-moll, F-dur); мелодичний хід на кварту, що символізує пристрасть, енергію (e-moll); діалог музичних мотивів – інтонаціям піднесення, поривання відповідають інтонації жалю, безсилля, розчарування (a-moll); інтонації моління (хорей) і заперечення (ямб) (cis-moll); мелодичні мотиви побудовані як «запитання і відповідь» (As-dur); мелодія у верхніх звуках акордів і мелодизованих октавах у лівій (d-moll); «розірваність» мелодії (fis-moll, As-dur, B-dur); звивистість, інтонаційна невловимість мелодії, інтонації якої виникають і знову занурюються в загальний рух (Ges-dur).

Як видно з аналізу, мелодія в прелюдях Ф. Шопена ґрунтується на мовних інтонаціях і є головним носієм музичного образу. Використання в мелодії мелізматики та прийому *rubato* на тлі ритмічно точного супроводу сприяє імпровізаційному характеру п'єс. У прелюдях О. Скрябіна мелодія виконує свою образно-виражальну функцію в тандемі з іншими фактурними шарами, у ній

присутня інтонаційна невловимість, часом «розірваність», мелодичний матеріал розосереджується у звуковому просторі, що створює полімелодичну атмосферу твору. Змістова насиченість коротких мелодичних мотивів та інтонаційна насиченість всієї музичної тканини є чинником стискання форми.

Метроритмічна організація в прелюдях Ф. Шопена характеризується використанням поліритмії (d-moll, Fis-dur); підкресленням басової опори в лівій руці (v-moll, G-dur), що додає звучанню ритмічної пружності та організованості.

У прелюдях О. Скрябіна присутні: складна поліритмія (поєднання дво- і три- та п'яти- і три- часткового ритмів) передає стан політності (G-dur, D-dur, f-moll, c-moll, d-moll); поєднання квінтолі з тріоллю має потенціал легкості, граційності завдяки кількісній перевазі слабких часток над сильними (Es-dur); вишуканість ритмічних формул (H-dur, Es-dur); використання розміру 15/8 створює нестійкість (es-moll); коливання в метричній структурі, змінний розмір – чергування тактів на 5/8 і 4/8 (v-moll), 5/8 і 6/8 (d-moll), 3/4, 5/4, 3/4, 6/4 (B-dur, є надзвичайно рідкісним явищем у музиці); важлива роль моментів тиші – пауз, фермат (e-moll, gis-moll); незбігання ритмічного «дихання» мелодій та фігурацій супроводу, ямбічна будова акомпанементу, в якій втілюється властивий композитору динамізм, та хореїчна будова мелодії (C-dur, B-dur); відсутність підкреслення басової опори на сильному часі (gis-moll, Es-dur, B-dur); подолання розчленувальної властивості квінтолі шляхом зсування її щодо тактової риски (C-dur, Es-dur).

Отже, метроритмічна організація в прелюдях Ф. Шопена характеризується використанням поліритмії, увиразненням басової опори. У прелюдях О. Скрябіна – складна поліритмія в партіях обох рук, незбігання ритмічного рисунку мелодії й супроводу, уникання басової опори, розривання ритмічної безперервності мелодії.

Особливостями гармонічного розвитку в прелюдях Ф. Шопена є: наявність хроматичних та енгармонічних послідовностей (Des-dur, c-moll); чергування дисонансів без розв'язання (еліпсис), що створює відчуття нестійкості, величезної внутрішньої напруженості (e-moll); альтерації, рух на півтон, збільшені та зменшені інтервали, хроматичні секвенції та модуляції (fis-moll); відхилення в далекі тональності, прийом постійного «відтягування» тоніки (E-dur, gis-moll).

Гармонія в прелюдях О. Скрябіна містить: відхилення (G-dur); хроматичні секвенції (e-moll, h-moll); систематичне чергування напруження й розслаблення внаслідок канонічного проведення голосів, що відбиває емоційний стан надзвичайної схвильованості (h-moll); поєднання характерних для композитора плавних гармонічних зв'язків, що спричиняє хроматичні інтонації (g-moll).

Отже, гармонія в циклі Ф. Шопена, не виходячи за межі функціональності, містить складні гармонічні послідовності (хроматизми, енгармонізми, еліпсис, альтерації, хроматичні секвенції, модуляції, відхилення в далекі тональності, прийом «відтягування» тоніки). У О. Скрябіна – плавність ладотональних зв'язків, хроматизми, відхилення, секвенції, використання унікального прийому чергування напружень і розслаблень завдяки канонічному проведенню голосів.

У прелюдях Ф. Шопена переважає гомофонний тип викладення. Фактура п'єс вирізняється: використанням концертних фактурних форм – октав, подвійних нот, акордів (g-moll, d-moll, f-moll, c-moll, Des-dur, B-dur); насиченням додатковими голосами чи утворенням прихованої мелодії (D-dur, H-dur, Es-dur).

У циклі прелюдій О. Скрябіна наявні такі фактурні особливості: приховані (додаткові) голоси у фігураціях мелодії та акомпанементу (C-dur, G-dur, D-dur, d-moll); фактура ніби створена для струнного квартету, інтонаційна активність другого фактурного плану (E-dur, Ges-dur, g-moll); використання октав (c-moll, h-moll, f-moll, es-moll); зигзагоподібний рисунок фігурації, що відбиває нервово-стрімкий характер сум'яття та протидії як засіб драматизації (Es-dur); двічі фігураційна музична тканина, що містить складну поліритмію (Es-dur); поступове залучення фактурних ліній (gis-moll); гомофонно-поліфонічний тип викладення, важлива роль середніх голосів (продовжують рух під час зупинок у мелодії) як фактурного й ритмічного каркасу (g-moll); «розрихленість» музичної тканини завдяки паузам в усій фактурі чи в окремих пластах, незбіганню закінчень ліг, цезурам між фразами (e-moll); близькість обрисів викладення та партій рук, поєднання вузького викладення з широкими мелодичними рухами в кожному з голосів, що створює відчуття простору, запобігаючи компактності фактури, варіювання рисунку фактурних фігур (B-dur); застосування унікального

поліфонічного прийому канонічного звучання голосів: провідний нижній голос проводить свою тему в октаву, а верхній вступає на ступінь вище (h-moll).

Як бачимо, фактура прелюдій Ф. Шопена вирізняється гомофонним типом викладення (з додатковими голосами), широким діапазоном, використанням концертних форм, що втілюють моторність, витонченою деталізацією, пісенним характером усіх ліній викладення. У О. Скребіна в межах гомофонності наявне функціональне зближення фактурних планів, тенденція до поліфонічного розшарування фактури, прихований тематизм, відсутність концертних форм руху в пасажній формі, вузький діапазон викладення (менше двох октав, переважно середній регістр) і широкий діапазон партії лівої руки. Розрідженість фактури створює відчуття інтимності, камерності, зосередженості.

Акомпанемент у прелюдіях Ф. Шопена характеризується використанням традиційних форм супроводу: мазуркового, що підсилює жанровість (A-dur); фігураційного (F-dur, G-dur – мелодизовані фігурації). Водночас присутні індивідуальні акомпанементні форми, наприклад викладення супроводу подвійними нотами з напруженими інтервалами зм.7, в.7, зм.8 у чергуванні з «порожніми» квінтами (a-moll), що посилює в музиці п'єси характер похмурості.

О. Скребін уникає використання готових традиційних форм супроводу. У прелюдіях ор. 11 наявні різновиди акомпанементу: мелодизовані фігурації (Ges-dur, Es-dur, H-dur (паралель із етюдом фа мінор ор. 10 Ф. Шопена); «розкиданість» партії лівої руки (A-dur, fis-moll); викладення акомпанементу подвійними нотами з зупинками тривалістю в такт (Des-dur); характерна для вальсу фігура «бас – два акорди» використовується фрагментарно, замінюється фігурою «бас – акорд – бас» (a-moll); висхідні фігурації, в яких басовий звук припадає на слабку частку такту, а мелодія починається з сильної, завдяки чому фактурні лінії перебувають у різних метричних координатах (Es-dur, B-dur); поєднання гармонічно розшарованого руху й мазуркової фактури (a-moll, A-dur); хвилеподібні фігурації (Es-dur); двічі фігураційна музична тканина – фігурація в обох руках (C-dur, G-dur, F-dur); загострено динамічні й регістрово рухливі фігурації з широкими інтервалами, де формується прихований тематизм (fis-moll, H-dur, Es-dur).

Отже, у прелюдях Ф. Шопена переважають традиційні романтичні акомпанементні форми (акорди, бас – акорд, розкладені арпеджіо, мазурковий, маршовий, ноктюрнів тощо), мелодизовані фігурації насичуються напруженими інтервалами. У О. Скребіна відсутній витриманий рисунок в акомпанементі, який не є самостійним елементом фактури. Натомість наявна симетрія контурів мелодії та акомпанементу), їх взаємопроникнення, функціональне зближення. Інтонаційна активність голосів сприяє інтонаційній, регістровій і ритмічній єдності фактури. Мелодизовані фігурації містять широкі напружені інтервали, а велика виражальна роль окремої фігураційної ланки надає фігураціям невіртуозний характер.

Таким чином, порівняльний аналіз прелюдій Ф. Шопена та прелюдій оп. 11 О. Скребіна засвідчив, що обидва цикли презентують новий етап у розвитку даного жанру. У Ф. Шопена прелюдія постає як самостійний завершений твір, а цикл прелюдій втілює всю гаму романтичних образів, що відбивають внутрішній світ людини, її почуття й прагнення. О. Скребін, розвиваючи шопенівський тип прелюдії, значно збагатив образну палітру та арсенал виражальних засобів своїх п'єс у сфері гармонії, мелодики, ритмічної організації, фортепіанного викладення.

2.2. Особливості інтерпретації прелюдій Ф. Шопена та прелюдій оп. 11 О. Скребіна.

Теоретичні та історичні аспекти проблеми музичної інтерпретації знайшли відображення в працях А. Бірмака, К. Ігумнова, С. Фейнберга, Г. Ципіна, Теоретико-методичні питання фортепіанного виконавства розкривають О. Катрич, Н. Кашкадамова, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, Н. Усенко та ін.

Учені визначають музично-виконавську діяльність як систему, компонентами якої є композиторська та інтерпретаторська творчість і слухацька «співтворчість».

Індивідуальний стиль виконавця Н. Кашкадамова характеризує як взаємодію соціально-історичних умов, національної ментальності, світогляду і світовідчуття, особистісних якостей, психічних і фізичних властивостей людини [12].

Із огляду на зазначене, для визначення особливостей інтерпретації прелюдій Ф. Шопена розглянемо риси його власного виконавського стилю.

Як зазначає Т. Гнатів, Ф. Шопену, як інтроверту, було притаманне прагнення до усамітнення, самозаглиблення, що зумовило своєрідну «камерну» манеру його виконання, часте застосування динаміки ріано. За свідченнями сучасників митця, його гра була надзвичайно натхненною, часом навіть «нематеріальною», особливо вражало незвичайне легато й туше, наспівність, м'якість і глибина звучання інструмента, що поєднувалося з експресією та звуковою насиченістю [6].

Характерною рисою піанізму Ф. Шопена була імпровізаційність, коли під час виконання своїх творів він ніби створював їх знову. Тому одним із важливих завдань інтерпретації прелюдій композитора постає поєднання свободи, невимушеності музичного висловлювання з чіткою структурною організацією музичного матеріалу, досягнення стрункості форми творів. Серйозним викликом для піаністів і піаністок є опанування шопенівської техніки гри *rubato*, що передбачає вільне «дихання» в правій руці та чіткий ритм у лівій, а також природність виконання наявних у творах митця численних мелізмів.

На переконання Н. Усенко, на стиль Ф. Шопена істотно вплинула віртуозна романтична традиція європейського піанізму, і це зумовило своєрідність творчого обличчя митця як композитора-віртуоза. Найважливішою ознакою композитора-віртуоза дослідниця вважає ієрархію чинників взаємовпливу композиторського мислення й виконавського стилю (анатомо-фізіологічні параметри піаністичного апарату музиканта, його артистичний темперамент, виконавські принципи), де пріоритетна роль належить композиторському мисленню і виконавській естетиці. На думку вченої, Ф. Шопену властива першість композиторського чинника [31].

Саме творча індивідуальність і унікальна єдність Ф. Шопена – композитора й виконавця визначили подальший розвиток піанізму, розкрили нові звучання роялю й прийоми фортепіанного висловлювання. Його стиль є унікальним явищем фортепіанного виконавства, а твори композитора – джерелом технічної майстерності та інтерпретаторської творчості, позаяк ставлять перед піаністами завдання дослідження їхнього змісту та неповторності виконавської інтерпретації.

Згідно з О. Катрич, сутністю виконавського стилю є відповідна естетичним принципам і світобаченню виконавця сукупність музично-виражальних засобів, що слугує основою переінтонування різних композиторських стилів [11].

Для інтерпретації музичного твору композиторський стиль є провідним чинником творчої мотивації. За словами Б. Асаф'єва, «глибоко індивідуальна система інтонування» Ф. Шопена визначила своєрідність його музичного стилю. Органічна й неповторна «шопенівська інтонація» пронизує твори композитора і є домінуючою стильовою ознакою митця. Ще одним важливим аспектом учений вважає вибірковість засобів музичної виразності, що дозволяє поєднати класичну чіткість, точність, логічність у відтворенні музичної думки з «бурхливою емоційністю юнацьких почуттів юності післяреволюційного століття» [3, с.118].

Із огляду на це, інтерпретація прелюдій Ф. Шопена потребує інтонаційної виразності, досягнення нового емоційного наповнення музики, пов'язаного з романтизмом (інтимні переживання й настрої, поетичність, свобода вираження, витонченість, невловимість) та новими звуковими й колористичними ресурсами фортепіано (обертонові звучання, виражальні можливості правої педалі), що стали підґрунтям створення нової піаністичної фактури як чинника музичної виразності.

На думку дослідників, композитор відкрив таку ж багату палітру барв, як і його сучасники у сфері симфонічної музики, а розуміння митцем виражальних ресурсів фортепіано не мало аналогів у історії музичного мистецтва [6]. Тому важливим аспектом інтерпретації прелюдій Ф. Шопена є відтворення їхньої колористичної палітри, розмаїття фортепіанних тембрів, кантиленності мелодій.

Різні тлумачення музичного твору науковці визначають як його «смысловий простір», який І. Тукова ділить на дві стадії: перша – виявлення контекстуальних значень елементів, що формують музичний твір як самодостатній феномен; друга – суб'єктивне визначення цих елементів. Серед смислорозподільчих ознак – екстрамузичні зв'язки твору (програмні і жанрові аспекти) й усталені інтрамузичні зв'язки (історично закріплений інтонаційний фонд, стильові прояви) [30, с. 110].

У цій площині важливо усвідомлювати поєднання жанрових і стильових рис композиторського стилю митця; їх утілення у виконанні уможливить досягнення

новизни та унікальності інтерпретації. Більш глибокому проникненню в авторський задум сприятиме також виявлення впливу принципів романтичного віртуозного виконавства на особливості викладення конкретного нотного тексту.

Множинність розуміння музики Ф. Шопена, що закладена в тексті і яку автор міг змінювати під час виконання, є підґрунтям існування різних стильових напрямів у виконавстві. Аналізуючи інтерпретації прелюдій митця, Л. Касьяненко зазначає, що піаністам із об'єктивним музичним мисленням (С. Ріхтер, Е. Гілельс) притаманне тлумачення фактури творів із тенденцією до монолітності, змістового зближення її елементів. Натомість у В. Софроніцького й А. Корто домінує суб'єктивна спрямованість мислення, тому музичний матеріал набуває більшої багатоплановості, фактурної вертикалі, що сприяє посиленню контрастності, інтонаційної суперечливості вертикальної взаємодії голосів [10, с.18]

Значною проблемою інтерпретації творів Ф. Шопена сучасними піаністами фахівці вважають захоплення показною віртуозністю, перебільшеними темпами й динамікою, що робить виконання механічними, неприродними.

На думку О. Чеботаренко, критеріями гідної інтерпретації творів композитора має бути розум і натхнення, витончена обміркованість і розвинений смак, самостійність й глибина думки, безпосередність і теплота почуттів [34].

Г. Ципін наголошує на таких необхідних рисах інтерпретації творів композитора, як наспівність, звукова чіткість, камерність, внутрішня граційність та елегантність зовнішнього оздоблення, шляхетність [33, с. 33].

На думку видатного педагога-піаніста Г. Нейгауза, розуміння творів польського композитора потребує занурення в глибини його музичної душі [20].

Для побудови переконливої інтерпретації виконавцеві слід створити у своїй уяві цілісний образ постаті композитора на основі вивчення таких аспектів його особистості, як спосіб життя, стосунки з рідними й друзями, сімейні традиції, внутрішній світ, думки й почуття в момент творення, значення даного твору в житті його автора, а також усвідомлення особистісних якостей митця (шляхетність, чуйність, прагнення до морального самовдосконалення), і зокрема, гендерних особливостей (м'якість, ніжність, делікатність, витонченість) [13].

Отже, досягнення високого рівня інтерпретації прелюдій Ф. Шопена потребує вивчення праць видатних музикантів-виконавців, мистецтвознавців і педагогів, ретельного аналізу нотного тексту музичного твору, його художнього образу в культурологічному контексті, глибокого проникнення в поетичний світ митця, досягнення «шопенівської інтонації» як основи його виконавського стилю. Важливим завданням інтерпретації є витончена деталізація фортепіанного викладення, досягнення наспівності всіх ліній музичної тканини, майстерність фразування, деталізації тощо, щирість і відвертість музичного висловлювання. Необхідним засобом розв'язання цих художніх завдань є технічна досконалість виконавця, широкий світогляд, глибоке розуміння і відчуття епохи, постаті митця.

Визначаючи особливості інтерпретації прелюдій оп. 11 О. Скребіна, слід ураховувати, що композитор був блискучим піаністом, виконавський стиль якого характеризувався романтичною витонченістю та одухотвореністю, вмінням захоплювати слухачів із перших звуків роялю. Окрім того, О. Скребін був непересічним педагогом і дуже любив викладання. Він одним із перших порушив усталену традицію навчання піаністів на інструктивному матеріалі, добираючи високохудожній репертуар відповідно до можливостей своїх учнів та учениць. За спогадами М. Неменової-Лунц, О. Скребін ставив перед ними жорсткі технічні вимоги, що часом здавалися нездійсненними, сам винаходив спеціальні технічні вправи, не забуваючи дбати про творчий розвиток своїх підопічних. У фокусі його уваги був звук, яким сам композитор-піаніст майстерно володів. Важливою складовою виховання в його класі були бесіди з молоддю, передовсім, про «звання Артиста», яке митець уважав дуже високим і відповідальним [21].

Піанізм О. Скребіна, за словами Л. Сабанєєва, невіддільний від його фортепіанної творчості, народив цю творчість і сам народжений нею (27).

На переконання Н. Усенко, в піанізмі композитора впродовж творчої еволюції відбулася зміна пріоритетів: у ранній період творчості переважав інтерпретаторський чинник, у центральний і пізній – композиторський [31].

Розглядаючи творчий стиль О. Скребіна, А. Альшванг звертає увагу на містичність його музики [2, с. 82]. На думку Е. Месхішвілі, скребінська творчість

відбиває широкий зміст, що характерно для митців зі складним світоглядом [16, с. 7]. Низка наукових досліджень стосується вивчення особливостей інтерпретації фортепіанного доробку композитора. Серед останніх праць – стаття І. Рябова, присвячена проблемі піаністичного тезаурусу.

Спираючись на ідеї Я. Мільштейна [17], Г. Рябов характеризує виконавський тезаурус піаніста як сукупність його життєвого й професійного досвіду, здатність відображати певні духовні здобутки у своїй творчості. Компонентами тезаурусу виконавця дослідник вважає віртуозну, інтонаційно-образну, інтерпретаційну та артистичну складові, що дозволяють диференціювати піаністів не за загальними ознаками, що їх об'єднують, а за індивідуальними особливостями [26, с. 90 – 93].

Розглянемо, як виявляються складові піаністичного тезаурусу на прикладі виконавського стилю В. Софроніцького. Цей видатний музикант вважається геніальним інтерпретатором творів О. Скребіна: його виконання, за відгуками тих, хто чув гру самого О. Скребіна, були дуже близькими за духом до авторських тлумачень. Володіючи блискучим віртуозним потенціалом, виконавець умів зробити техніку непомітною, підпорядкувати її художньому змісту. Пріоритетом для нього було відображення музичного образу твору, а у центрі уваги – не так барвистість звучання, як настрої, емоційний стан, що безпосередньо пов'язано з головною ідеєю скребінської творчості – ідеєю духовного становлення людини.

Основою інтерпретацій піаніста було точне відтворення авторського тексту, не пасивне, а активне ставлення до композиторських ремарок, що дозволяло йому втілювати те, що містилося «поміж нот» – підтекст твору. Виконання музиканта вирізнялися доцільним застосуванням штрихів, виявленням у фактурі прихованих голосів, встановленням балансу між головним і другорядним, рельєфністю динаміки, увиразненням вагомих акцентів. В основі артистичної складової піаністичного тезаурусу виконавця були його особистісні якості, зокрема фемінні риси психології, що спричинялося до загостреного переживання ним музичних образів, а інтерпретації піаніста вражали романтичним звучанням, надзвичайною витонченістю нюансів, теплотою й задушевністю, водночас силою та яскравістю, і це додавало постаті виконавця на сцені ще більшої своєрідності й привабливості.

Досліджуючи проблему виконання творів О. Скрябіна, С. Фейнберг звертає увагу на такі аспекти піаністичного стилю композитора, як співвідношення метрики й реальної течії музики, відносність темпів, конструктивна роль педалі, а також на ускладнену поліритмію, своєрідне «блимання» інтонацій у музичній тканині і прихований тематизм у фігураційному викладенні, який посів місце додаткових голосів шопенівського викладення [32 с. 107 – 112].

Т. Логовинський виокремлює як неодмінні складові інтерпретації творчості митця ритмічну гнучкість, володіння розмаїттям прийомів звуковидобування, педалізації, диференціацію фактурних пластів [15, с.108].

Як зазначає М. Неменова-Лунц, прагнення О. Скрябіна до рельєфності фактурних ліній і функціонального зближення планів викладення виявилось вже під час його діяльності як педагога, коли він, працюючи з ученицею над поліфонією, пропонував вправи з комбінування голосів і радив не надто виділяти «вождів і супутників», а постійно дбати про «поліфонічне життя» твору [21].

Із огляду на таку характерну стильову рису творчості митця, як велика виражальна роль окремої мелодичної фігураційної ланки скрябінської фактури, її антивіртуозний характер, важливим аспектом виконання прелюдій є виявлення інтонаційної активності музичної тканини [15], а аскетизм їхнього викладення вимагає прозорості, тендітності, неперевантаженості звучання.

Таким чином, інтерпретація прелюдій ор. 11 О. Скрябіна потребує від піаністів і піаністок опанування таких прийомів звуковидобування, динаміки, артикуляції, педалізації тощо, які уможливають досягнення максимальної виразності мелодичних ліній, поглибленої емоційності наповненості звуку, гнучкості та примхливості скрябінського ритму й динаміки, сили та яскравості кульмінацій, рельєфності проведення фактурних планів, виявлення прихованих голосів у фортепіанному викладенні. Головним аспектом інтерпретації є підпорядкування технічної досконалості завданню втілення підтекстовості, динамізму скрябінських образів, досягнення витонченості та одухотвореності виконання.

ВИСНОВКИ

1. У дослідженні розглянуто еволюцію жанру прелюдії у клавірній музиці від інструментального награвання, яке передувало співу (пізній Ренесанс), до невеликої фантазії імпровізаційного характеру, що була вступом до виконання релігійного хоралу, та клавірної (органної) п'єса, яка передувала фузі (бароко). Узагальнено характерні риси даного жанру (імпровізаційність, фігураційне розроблення матеріалу, часом імітація, використання одного типу фактури).

Виявлено специфіку у тлумаченні жанру прелюдії Ф. Шопеном (самостійний жанр, що відбиває певний настрій, емоційний стан, створення нового типу циклу прелюдій в усіх тональностях) та О. Скрябіна (жанр, який дає свободу щодо образного змісту й форми, а прелюдії ор. 11, розвиваючи шопенівський тип прелюдії, презентують новий образний зміст (відтінки почуттів, підтекстовість) і засоби його втілення (нові технічні прийоми, розширення діапазону мелодії та акомпанементу, мелодизація фактурних шарів, вишуканість метроритму та ін.).

2. Вивчено стан дослідженості проблеми фортепіанного стилю Ф. Шопена (національна характерність, жанровість, синтез імпровізаційності з чіткою структурною організацією, поетичність, психологізм, щирість висловлювання, лаконізм, образне та мелодичне багатство) і О. Скрябіна (афористичність, звукове багатство барв, вільне ритмічне «дихання», динамізм, що має характер політності, образні сфери лірики, образів руху та волі, завуальованість почуттів, інтонаційна невловимість, полімелодійність фактури, «гомофонно-поліфонічний комплекс» фактури). З'ясовано, що аналіз стильових рис прелюдій Ф. Шопена та прелюдій ор. 11 О. Скрябіна не став предметом окремого наукового розгляду.

3. Здійснено порівняльну характеристику стильових рис прелюдій Ф. Шопена та прелюдій ор. 11 О. Скрябіна в контексті еволюції жанру, що дозволило виявити особливості, які характеризують кожен із означених циклів прелюдій щодо:

жанровості: жанрові ознаки прелюдій Ф. Шопена (мазурки, маршу, етюд, ноктюрну) відбивають реалістичну природу його стилю. У прелюдіях О. Скрябіна жанровість має характер вальсовості, що втілює ліричну політну образність;

формотворення: у прелюдях Ф. Шопена – тенденція до стислості форми, а імпровізаційність досягається завдяки орнаментованості мелодії, застосуванню в ній прийому *rubato* на тлі ритмічно точного супроводу. У прелюдях О. Скребіна лаконізм виявляється у змістовності мелодичних мотивів, що веде до стискання форми; імпровізаційність зумовлена динамізацією образів, змінним розміром, непарною кількістю тактів у побудовах, поліритмією, паузами й ферматами, динамізацією фігурацій, розширенням сфери функціональності лівої руки;

образності: у прелюдях Ф. Шопена музичні образи (ліричні, споглядальні, драматичні, трагічні) відбивають відверті прояви почуттів і переживань. Прелюдії О. Скребіна втілюють ліричну образну сферу (людяність, інтимність, глибока поетичність) і сферу руху (політність); образи відбивають периферійні вияви почуттів, завуальовану експресію, характер мінливості, нервової схвильованості завдяки постійній присутності руху в різних пластах фортепіанного викладення;

мелодики: у прелюдях Ф. Шопена мелодія є головним носієм образу, вона інтонаційно конкретна, має мовні інтонації. У О. Скребіна мелодія розділяє функцію основної музичної думки з іншими фактурними лініями; їй властива інтонаційна невловимість, мелодичний матеріал розосереджений у фактурі;

фактури: у прелюдях Ф. Шопена переважає гомофонний тип викладення, широкий діапазон, присутні концертні фактурні форми, додаткові голоси, обертонові звучання, «етюдність» утілює моторність. У прелюдях О. Скребіна в межах гомофонної фактури наявне взаємопроникнення, функціональне зближення, часто симетрія контурів викладення фактурних планів (мелодії та акомпанементу), поліфонічне розшарування фактури, прихований тематизм; вузький діапазон викладення і широкий регістровий діапазон партії лівої руки; відсутність концертних форм (це пов'язано з політністю), «етюдність» позбавлена моторності, насиченість фактурних ліній мелодичними інтонаціями веде до інтонаційної, регістрової та ритмічної єдності фортепіанного викладення;

акомпанементу: у прелюдях Ф. Шопена переважають традиційні романтичні акомпанементні форми (акорди, бас – акорд, розкладені арпеджіо, мазурковий, маршовий, ноктюрновий та ін.), мелодизовані фігурації насичені напруженими

інтервалами. У прелюдях О. Скребіна – акомпанемент не є самостійно виділеним елементом фактури, не має витриманого рисунку, переважають фігурації з широкими інтервалами, хроматизмами, важлива роль окремої фігураційної ланки;

гармонії: у прелюдях Ф. Шопена гармонія, не виходячи за межі функціональності, містить більш широке розміщення акордів, складні гармонічні послідовності (хроматизми, енгармонізми, еліпсис, секвенції, модуляції, відхилення в далекі тональності, прийом постійного «відтягування» тоніки). У прелюдях О. Скребіна присутня плавність ладо-тональних зв'язків (це спричиняє хроматизацію), відхилення, секвенції, систематичне чергування напружень і розслаблень завдяки використанню прийому канонічного проведення голосів;

метроритму: у прелюдях Ф. Шопена наявне використання поліритмії (2/3, 3/4, 3/5), підкреслення басової опори (сприяє ритмічній пружності звучання). У прелюдях О. Скребіна – складна поліритмія (поєднання дво- і три-, п'яти- і три-часткового ритмів) у партіях обох рук, незбігання ритму мелодії та фігурацій супроводу, уникання вагомості басової опори, важлива роль пауз, фермат тощо.

4. Розкрито специфіку інтерпретації прелюдій Ф. Шопена (звукова чіткість, інтонаційна виразність, майстерність фразування, педалізації, наспівність усіх ліній музичної тканини, опанування шопенівської техніки гри *rubato*, відтворення колористичної палітри творів, камерність музичного висловлювання, елегантність зовнішнього оздоблення, шляхетність, почуття міри й смаку) та прелюдій оп. 11 О. Скребіна (увиразнення прихованого тематизму, кантиленності мелодій, інтонаційної активності музичної тканини, досягнення емоційної та барвистої наповненості звуку, ритмічної та динамічної вишуканості, рельєфності фактурних ліній, прозорості звучання, витонченості та одухотвореності виконання).

Таким чином, здійснене дослідження дозволяє дійти висновку про близькість і спорідненість фортепіанних стилів О. Скребіна та Ф. Шопена як у творчості, так і в інтерпретації, що є доволі рідкісним явищем в історії музики. О. Скребіна можна вважати духовним спадкоємцем великого Ф. Шопена. Водночас виявлено стильові особливості проаналізованих циклів прелюдій зазначених композиторів, що свідчать про яскраву й неповторну індивідуальність кожного з митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев, А. Русская фортепианная музыка: конец XIX начало XX века. – М.: Наука, 1969. – 391 с.
2. Альпванг, А. Место Скрябина в истории русской музыки // А. Альпванг Избранные сочинения в двух томах. – М.: Музыка, 1964. – Т. 1. – С. 82.
3. Асафьев, Б. Речевая интонация / Б. В. Асафьев. – М. – Л.: Музыка, 1969. – 218 с.

4. Асафьев, Б. Русская музыка XIX и начала XX века. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1979 – 44 с.
5. Асафьев, Б. В. Мазурки Шопена / Б. В. Асафьев // Венок Шопену: сб. статей. – М.: Музыка, 1989. – 279 с.
6. Гнатів, Т. Ф. Фридерик Шопен і Клод Дебюссі: парадигма духовного зв'язку // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: науковий журнал. – Київ, 2010. – № 4 (9). – 148 с.
7. Горюхина, Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К.: «Музична Україна», 1985. – 112 с.
8. История музыки. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://istoriyamuziki.narod.ru/skrabin_fortepiannoye-tvorchestvo.html.
9. Каратыгин, В. О влиянии Шопена и Лядова на Скрябина / В. Каратыгин. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.scriabin.ru/cit17.html>.
10. Касьяненко, Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф.Шопена: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 17 с.
11. Катрич, О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – 173 с.
12. Кашкадамова, Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано), XIV-XVIII ст.: навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. Тернопіль: Астон, 1998. – 300 с.
13. Кочурська, І. В. Педагогічні умови гуманізації професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів: дис. ... канд. пед. наук. 13.00.04 / Інститут післядипломної освіти і освіти дорослих НАПН України. – К., 2018. – 306 с.
14. Лекции по зарубежной музыкальной литературе: Musike.ru: Шопен. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://musike.ru/index.php?id=59>.
15. Логовинский, Т. К вопросу об исполнении произведений Скрябина: автореферат дисс. М.: МГК, 1952. – 11 с.

16. Месхишвили, Э. Фортепианные сонаты Скрябина / Ред. И. А. Барсова. – М.: Советский композитор, 1981. – 271 с.
17. Мильштейн, Я. Вопросы теории и истории исполнительства. – М.: Советский композитор, 1983. – 262 с.
18. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Т. 4. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С. 427.
19. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М.: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
20. Нейгауз, Г. Г. Вен Клайберн / Григорьев Л., Платек Я. // Современные пианисты: сборник кратких биографий. – М.: Сов. композитор, 1990. – 463 с.
21. Неменова-Лунц, М. А. Н. Скрябин – педагог. – М.: Советская музыка, 1948. – № 5. – С. 58 – 61.
22. Николаева, А. И. Особенности фортепианного стиля Скрябина на примере произведений малой формы. – М.: Советский композитор, 1983. – 104 с.
23. Переписка А. Н. Скрябина и М. П. Беляева. – П., 1922. – С. 38 – 39.
24. Попова, Т. Музыкальные жанры и формы. Изд-е 2-е, испр. и доп. – М.: Музгиз, 1954. – С. 260 – 263.
25. Прелюдии Скрябина. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.scriabin.ru/bio13.html>.
26. Рябов І. Виконавський тезаурус піаніста: метод аналізу // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2016 – Вип. 3 – С. 89 – 93.
27. Сабанеев, Л. Воспоминания о Скрябине. / Л. Сабанеев. – М.: Классика-XXI, 2000. – 390 с.
28. Скрябин А. Н. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.scriabin.ru/index.html>.
29. Томашевский, М. Шопен: человек, творчество, резонанс. Пер. с польск.: Левон Акопян, Елена Янус. – М.: Музыка, 2011. – 840 с.

- 30.Тукова І. Про смисловий простір музичного твору / І. Тукова // Музичне мистецтво й культура: науковий вісник. – Одеса, 2006. – Вип. 7. – Кн. 2. – С. 108 – 116.
- 31.Усенко, Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину: автореф. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2005. – 30 с.
- 32.Фейнберг, С. Пианизм как искусство. — М.: Классика XXI, 2003. – 335 с.
- 33.Цыпин, Г. Шопен и русская пианистическая традиция. – М.: Музыка, 1990. – 96 с.
- 34.Чеботаренко, О. Фортепіанна музика Шопена у контексті сучасної виконавської культури [Електронний ресурс] / О. Чеботаренко. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Staptp20.