

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

Швець Софія Василівна

**ЖАНР ПРЕЛЮДІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ: НА
ПРИКЛАДІ ТРЬОХ ПРЕЛЮДІЙ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО ОР. 38**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри фортепіано, Заслужений
діяч мистецтв України

Пилатюк Олена Борисівна

Рецензент –

доцент кафедри фортепіано

Грамотєєва Наталія Володимирівна

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 Історія виникнення жанру прелюдії.....	5
1.1. Еволюційний розвиток жанру прелюдії у фортепіанній музиці.....	5
1.2. Порівняльна характеристика прелюдій в творчості західно- європейських та українських композиторів	8
РОЗДІЛ 2 Особливості виконавської інтерпретації прелюдій оп. 38	
Б. Лятошинського.....	13
2.1. Розкриття ідейно-художнього змісту трьох прелюдій з «Шевченківської сюїти» Б. Лятошинського оп. 38	13
2.2. Виконавські та інтерпретаційні завдання у трьох прелюдях Б. Лятошинського оп. 38 («Шевченківська сюїта»)	20
Висновки	29
Список використаних джерел	31

ВСТУП

Жанр прелюдії у фортепіанній музиці є об'єктом творчості багатьох композиторів як західно-європейської так й української культури. Кожен з композиторів чітко та своєрідно розкриває бачення цього жанру й творить відповідно до своєї епохи. Як жанр, прелюдія поєднує в собі багатство музичного тематизму, різноманітні типи розвитку, досить вільне структурування, що дозволяє композиторам розкрити індивідуальний потенціал.

У творчості українських композиторів жанр прелюдії розкривається по-особливому, адже багато хто використовував народні українські мелодії та тенденції. Б. Лятошинський – український композитор, який писав впродовж всього свого життя фортепіанну музику. Можливо, його творчий доробок є не настільки масштабним, проте він здійснив вагомий внесок у розвиток українських фортепіанних жанрів: прелюдію, баладу, етюд, фортепіанний концерт тощо.

Актуальність теми дослідження. До жанру прелюдії композитори звертались завжди, особливо у фортепіанній музиці. Актуальність і вибір теми дослідження були спроектовані моїм особистим зацікавленням у жанрі. Часто саме в ньому розкривається стиль, мислення та творчість композитора. Такі геніальні композитори як - Й.С. Бах, Ф. Шопен, С. Рахманінов, С. Скрябін, Л. Ревуцький, В. Барвінський, Б. Лятошинський та багато інших, у своїй творчості дуже розгорнуто використовували жанр прелюдії, проте кожен з них творив індивідуально й неповторно.

У творчості українських композиторів прелюдія розгортається на тлі народного українського колориту. Стильові ознаки, застосування нових тенденцій відповідних епох дуже урізноманітнюють українську прелюдію.

Об'єкт дослідження – жанр прелюдії в українській фортепіанній музиці.

Предмет дослідження – особливості жанру прелюдії у творчості Б. Лятошинського на прикладі трьох прелюдій оп. 38.

Мета дослідження – виявити особливості ідейно-художнього змісту і жанрових рис української прелюдії у трьох прелюдіях оп. 38 Б.

Лятошинського та окреслити пов'язані з ними виконавські завдання.

Завдання дослідження:

- розглянути основні етапи еволюції жанру прелюдії у фортепіанній музиці;
- зробити порівняльну характеристику прелюдій в творчості західно-європейських та українських композиторів;
- розкрити ідейно-художній зміст трьох прелюдій Б. Лятошинського оп. 38;
- проаналізувати цикл трьох прелюдій оп. 38 Б. Лятошинського та визначити інтерпретаційні завдання під час їх вивчення.

Методологія полягає в можливості використання інформації в системі підготовки до виконавства творів українських авторів. Використання українських мотивів, етнологічної психології, а також типове трактування слів Т.Г. Шевченка, які застосував Б. Лятошинський в цих прелюдіях, дають можливість розкрити весь колорит його задуму. Прелюдії створюють своєрідний цикл, в якому по черзі розкривається відрізок з віршів Т. Шевченка.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, 2 розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1 ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ЖАНРУ ПРЕЛЮДІЇ

1.1. Еволюційний розвиток жанру прелюдії у фортепіанній музиці

Жанр прелюдії належить до найдавніших в історії світової музичної культури та був закладений ще в XVI-XVII століттях, адже в творчості композиторів-імпровізаторів з'являються твори складних та великих форм. Назва «прелюдія» походить від латинського «*pre*» – «перед» та «*ludus*» – «гра». Іншими словами, прелюдія – це те, що грають перед чимось. Зародження жанру відбулось в епоху Відродження, саме тоді інструментальна музика набирала обертів поглинаючи собою жанри танцю й співу. Для успішного виступу музиканту потрібно було налаштуватись перед початком гри, перевірити стрій інструменту, пристосуватись до акустики в приміщенні. Та оскільки, частіше всього, це відбувалось безпосередньо у присутності слухачів, музиканти не просто «пробували звук», а надавали такій пробній попередній грі вигляд невеликої п'єси, яку імпровізували, або створювали наперед. Більшість композиторів були концертуючими виконавцями, а також багато хто писав декілька різних прелюдійних варіантів на одну тональність, щоб виконавці могли вибрати відповідну прелюдію для свого виступу. Приклади прелюдій написаних для цієї мети присутні в творчості Г. Хаммела, Д. Крамера, Ф. Калькбренера та І. Мошелеса [5]. Це рідко виходить за рамки коротких вправ на вдосконалення пальцевої техніки у встановленій тональності.

Перші прелюдії – так звані неметризовані прелюдії (або безтактова прелюдія) виступали як жанр інструментальної музики та вид композиційної техніки у Франції. Такі прелюдії доволі часто зустрічаються у ранніх клавесиністів – Л. Куперена, Ж.А. д'Англебера та

Ж.Ф. Рамо. Вона може бути одночастинною з цілком ненотованим ритмом, або ж багаточастинною, де фіксовані ритмом розділи поєднуються з нефіксованими. Інтерпретація безтактової прелюдії, в якій присутня своєрідна барокова алегорія – це зона відповідальності виключно музиканта-виконавця, тому кожне «автентичне» виконання такої прелюдії не схоже на інше [5].

Перші відомі прелюдії гралась на органах, та звучали для супроводу церковної музики. У 17 столітті, зокрема, органісти почали писати неструктуровані прелюдії до суворо задуманих фуг. Найвизначніший композитор прелюдій Й.С. Бах, який надав кожній прелюдії свій виразний характер та визначив її самостійність. Саме Й. Бах став творцем першого циклу, що об'єднав в собі прелюдії і фуґи у всіх тональностях. У двочастинному циклі, що складається з гомофонної прелюдії та поліфонічної фуґи, контрасто зіставляються характери п'єс: відносно вільна прелюдія та строго впорядкована фуґа. У своєму «Добре темперованому клавирі» Й. Бах використав нові можливості клавиру, адже темперований стрій дозволяв писати музику в будь-якій тональності. Кожна з прелюдій Й.С. Баха є унікальною та володіє своєю індивідуальною структурою. Логіка їх розвитку базується на закономірностях, індивідуальних для кожної п'єси; таким чином прелюдія не має конкретної конструктивної форми, чим дуже відрізняється від фуґи. Й.С. Бах дотримувався вироблених прийомів для прелюдійної форми, та поєднував їх з яскравим індивідуальним характером самого музичного матеріалу. Найбагатшими засобами мелодійного і гармонійного розвитку він долає механічність моторного руху з властивим йому невинним мелодійним розгортанням [5].

Проте в епоху Класицизму жанр прелюдії втрачає свою популярність. Пов'язано це виключно з походженням самого жанру, адже прелюдія має

імпровізаційний сольний характер, а в класицизмі на перший план висувається оркестр, та оркестрове музикування. Тим не менш, відомий композитор цієї епохи - Людвіг ван Бетховен, назвав ДТК Й. Баха «музичною біблією».

На зміну класичним правилам приходять романтизм і саме там починається своєрідне відродження жанру прелюдії, але вже з суттєвими змінами та в новому образі. Романтичні прелюдії стають абсолютно самостійним жанром, проте залишають риси «попередньої гри» в своєму образному значенні. Одним з найвизначніших композиторів романтизму став Ф. Шопен, що перетворив прелюдію в повноцінну та самостійну музичну мініатюру. В ній невичерпно та легко передаються всі відтінки людського настрою та почуттів. Ф. Шопен створив 27 прелюдій, 24 з яких написані у всіх мажорних та мінорних тональностях по квінтовому колу, що й об'єднує їх в один цикл. Вони є короткими та контрастними, різні по своїй експресії, динаміці, темпу, ритму й колориту, а також слугують інноваційним внеском в розвиток прелюдії як музичного жанру.

Згодом, великий внесок в розвиток цього жанру вносить французький композитор-імпресіоніст Клод Дебюссі, в творчості якого прелюдії набувають програмності, пейзажності та фантастичної сюжетної казковості. У творчості російських композиторів, таких як Анатолій Лядов, Олександр Скрейбін, Сергій Рахманінов, прелюдія займала значне місце як самостійний твір. А. Лядов наповнював прелюдії національним колоритом. О. Скрейбін писав прелюдії з поривом, проте надзвичайно витончено та мрійливо. Прелюдії С. Рахманінова відрізняються крупними масштабами, наявністю внутрішнього розвитку та «концертною» фактурою. Не зважаючи на відсутність програмності, музика в його прелюдях є настільки образною, що часто виникають певні картинні асоціації.

В ХХ столітті прелюдія активно продовжила свій розвиток в творчості композиторів. Зберігається стислість при величезній концентрації думки й психологізму. В основу її мелодизму лягає пісенне начало, що починається з народної пісні. Відбувається відродження старовинних танців – менуету, гавоту, часто простежуються риси мазурок, хоралу та інших жанрів. Прелюдія знову виконувала роль вступу, проте залишалась самостійним твором. У різних варіантах вона зустрічається у М. Равеля, Дж. Гершвіна, К. Шимановського, О. Мессіана, Г. Форе, Ф. Блюменфельда, Д. Шостаковича, А. Шнітке та інших..

1.2. Порівняльна характеристика прелюдій в творчості західноєвропейських та українських композиторів

Жанр фортепіанної прелюдії насправді є розповсюдженим, оскільки в ньому композитори могли висловитись, донести свою стилістику та образне мислення. Вільне трактування та імпровізаційне начало прелюдії давали композиторам можливість розкрити свої індивідуальні риси.

Прелюдії Ф. Шопена входять в історію музики, як абсолютно новий жанр. Кожна з його мініатюр – справжня романтична поема, що розкриває свою особисту історію. Основною відмінністю циклу являється контрастність. Прелюдії різносторонні по своїй експресії (від екстазу до відчаю), темпу (від повільних до швидких), ритму (від монотонних до динамічних) й колориту (від теплого до бурхливого). На відміну від барокової прелюдії Й. Баха, Шопен розгортає романтичну прелюдію за допомогою ширшої фактурності та більш вільної будови. Науковці ділять їх на вісім груп: «Ідилічні» – об'єднані схожим спокійним характером, мають помірний темп і м'яку динаміку, написані у мажорних тональностях

та засновані на одній мелодії, яка задає музичний тон цілій композиції; «Елегійні» – драматичні та написані виключно в повільному темпі; «Етюдні» – найбільш динамічні, мають прискорений темп та складні технічні переходи; «Кантабельні (наспівні)» – досить спокійні та доволі довгі в порівнянні з іншими творами циклу; «У формі скерцо» – витримані у швидкому темпі, поєднуючи в собі сильну експресію з екзальтацією; «Маршево-гімнеграфічні» – найбільш урочисті й піднесені. Витримані у низькому регістрі та ритмічно пов'язані з Траурним маршем Шопена; «У формі балади» – дуже динамічні та підірвні композиції, які щоразу при слуханні вражають слухача; «У формі ноктюрнів» – схожі з «Кантабельними» прелюдіями, проте мають довшу та більш розгорнуту й спокійну форму [16].

24 Прелюдії являють собою найбільш характерні елементи творчості Шопена. В них багато ліризму, безтурботності, віртуозності та особистої трагедії. Чітко видно образність та тематизм, який вкладає композитор в кожен з прелюдій. Вони являються чудовим свідченням ерудиції та геніальності Ф. Шопена.

Прелюдії С. Рахманінова явно не були задумані як єдиний цикл, тим не менш, композитор структурував їх в типовому для нього порядку «від темряви до світла». При цьому між ними підкреслений гострий образний контраст. Його прелюдія відноситься до невеликої групи популярних творів, які безпосередньо не опирались на побутові музичні жанри, проте має більш складні жанрові зв'язки. Дуже яскравими представниками даної групи являються своєрідні драматичні монологи, наприклад, знаменитий «Революційний» етюд Ф. Шопена оп. 10 № 12, або етюд оп. 8 № 12 О. Скребіна, в яких присутні елементи діалогу [3].

Принцип діалогу являється важливою драматургічною основою прелюдій С. Рахманінова, проте, на відміну від шопенівського етюдю це не перекличка двох солідарних між собою голосів, а схватка двох антагоністичних начал – суворого (стверджувального) та схвильованого. В цьому сенсі мініатюра Рахманінова втілює в собі глибоко своєрідну яскраву форму гострого конфлікту, що історично склалась на різних етапах розвитку світового музичного мистецтва. Рахманінов часто поєднує в своїй прелюдії засоби, характерні для «скутої» трагедійної патетики Й. Баха та для драматично-дійового симфонізму пізнішого часу. Але робить це в умовах своєрідної, гранично насиченої «стисненої» драматургії.

О. Скрябін написав вісімдесят дев'ять прелюдій для фортепіано. Жоден композитор з часів Баха не надавав так багато уваги цьому жанру. Прелюдювання, в першу чергу, походить від імпровізації, а це найбільш важлива особливість Скрябіна. Безпосереднім попередником Скрябіна в жанрі прелюдії був Шопен. Прелюдії О. Скрябіна являються лірикопсихологічними п'єсами настрою та своєрідними етюдями в мініатюрі. Більшість прелюдій відрізняється пронизливою щирістю й лаконічністю з єдиним насиченим образним настроєм. Їм властиві: ясність мелодики, визначеність ладотональних зв'язків, витончена майстерність у застосуванні специфічних фортепіанних ресурсів. Також їм притаманні чіткість формотворення, в якій органічно поєднується квадратність структурної побудови та засіб секвенціювання. О. Скрябін вносить необхідне для стисненої форми прелюдії організоване начало, яке чітко окреслює її тематизм [17].

У творчості Л. Ревуцького становлення циклу прелюдій відіграє значну роль для української радянської музичної фортепіанної літератури. Вони вносять яскраве м'яке світло ліричного відображення, імпульсивну

романтичну емоцію, нестримний драматичний порив почуття. Для прикладу, Друга прелюдія оп. 7 Л. Ревуцького яскраво презентує напрямок становлення української радянської музики з індивідуальними способами переломлень художнього принципу О. Скрябіна. Однак, ця мініатюра відрізняється від скрябінівського світосприйняття утвердженням балансом між наслідуванням та закріпленням власним художнім переконанням. Це монотематичний твір, в процесі формотворення якого беруть участь декілька умовних видів матеріалу: головний – тематично-мелодійний образ твору; сполучний мотив; друга основна тематична думка; кульмінаційний матеріал. І кожен з цих вказаних видів комплексного тематизму відіграє свою, проте не рівноцілну роль у творі, якщо головний тематичний образ твору композитор використовує велику кількість разів, то всі решта функціонують по 1-2 рази [4].

З Л. Ревуцьким пов'язано становлення малого циклу прелюдій в українській радянській музиці. Його прелюдії репрезентували вагоме коло стилістичних прикмет музичної мови композитора. Спостерігається принципи збагачення музичної мови та основі її індивідуального вираження та регламентації. Вагомою складовою у створенні образу Ревуцький надає варіантно-розробковому розвитку. Виділяє декілька структурних елементів музичного матеріалу: пропозиція до руху; основа руху з його ритмічною та фактурною формулою; зерно мелодичного тематизму, яке тісно пов'язане з народною музикою; типове для стилю Ревуцького кварто-квінтове завершення, що комбінується з фактурою [4].

Також своєрідний внесок у розвиток жанру малої прелюдії вніс І. Белза – видатний композитор радянської України. Його цикл з чотирьох прелюдій, написаний у 1923-1925 роках збудований на співставленні перших трьох психологічно-поглиблених мініатюр та останній прелюдії,

що близька до октавного віртуозного етюд. Композитор надзвичайно близькій до свого вчителя й наставника Б. Лятошинського, тому у його творах, як правило, звучать середні або низькі фортепіанні регістри, також відчутне загострене звучання вертикалей з ускладненими гармонічними комплексами структури (терціясекунда). Цим від досягає сконцентрованості у втіленні музичної думки та фактурній єдності [4].

Прелюдії В. Барвінського пронизані українською тематикою. В ранніх творах відчутний імпресіонізм, який він цікаво поєднує з фольклорністю. Часто перевтілював фольклорні джерела у європейській манері на дуже легкому та простому мотиві з вузьким діапазоном, на подібі пісні «Благослови, мати, весну зустрічати». «Яскраві образи природи, настроїв радості від єдності з нею, створений В. Барвінським у цій прелюдії, нагадують поезію його сучасників, наприклад цикл «Сонячні кларнети» Павла Тичини» – описує кандидат мистецтвознавства Софія Бедакова [2, с.85]. В. Барвінському притаманні такі індивідуальні композиторські риси: імпресіоністична колористичність, варіаційний принцип побудови, однотемність багатьох мініатюр, пасторальність та український тип мелодики. Особливістю мініатюр Барвінського є його гармонізація – типове поєднання для народної музики мажору та мінору, до того ж спочатку тональності звучать окремо, а наприкінці вливаються одночасно. Ладове забарвлення та розвиток, які випливають з фольклорної народної музики, стають засобами для надання єдності твору [6].

Жанр прелюдії став ключовим у багатьох композиторів саме завдяки своїй структурі. Кожен відкрив її по своєму з індивідуальним оздобленням та своєрідним трактуванням.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРЕЛЮДІЙ ОП. 38 Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

2.1. Розкриття ідейно-художнього змісту трьох прелюдій з «Шевченківської сюїти» Б. Лятошинського оп. 38

В українській музиці жанр прелюдії розвивався не настільки інтенсивно, як в європейських країнах, однак до цього жанру мініатюри у вигляді п'єс композитори звертались. Згодом, поступово, завдяки творчим досягненням композиторів, жанр прелюдії почав збагачуватись та набувати циклічності [8]. Основоположниками жанру прелюдії в українській радянській музичній літературі стали – Л. Ревуцький та Я. Степовий. Почала збагачуватись концептуально-конструктивна місткість прелюдії у національній творчості. Типовими рисами творчості Я. Степового (наслідувача М. Лисенка) окреслюються; мелодична виразність, точне оздоблення та деталізація найдрібніших деталей твору, чиста та прозора фактура, а також мініатюрність побудов [6].

Однією з перших окремих прелюдій в українській радянській фортепіанній літературі була написана «Траурна прелюдія» Б. Лятошинського (1920). На протязі тривалого часу п'єса була невідомою й видалась лише через 52 роки після створення. Ця прелюдія передусім позначена інтенсивним пошуком можливості виходу з означеної сфери класичної гармонічної вертикалі (див. приклад 1). Вона є твором. Що завершує перший етап фортепіанної творчості Б. Лятошинського. Жодної окремої прелюдії більше ним не написано. Через 22 роки після «Траурної

прелюдії», композитор сконцентрував свою увагу на дещо відмінній сфері – малий прелюдійний цикл [1].

У жанрі прелюдії Б. Лятошинський творив циклічно, проте прелюдії не можна об'єднати в типові для барокових тональні цикли. Прелюдії поєднані між собою надзвичайно цілісно на рівні образно-тематичних та емоційно-почуттєвих рівнях. Вони не мають конкретної назви чи визначеної програми, але кожна з них вражає своєю яскравою, образною картинністю та вразливістю емоційного співпереживання. Б. Лятошинський трактує та подає свою фортепіанну прелюдію як своєрідний літопис людської трагедії. Кожна сторінка цього твору пронизана глибокими переживаннями людей, які об'єднані єдиним горем й водночас надією на краще майбутнє [10].

Приклад № 1. Б. Лятошинський. «Траурна прелюдія» (такти 1-6)

Lento lugubre

Наступним зверненням композитора до жанру фортепіанної прелюдії став цикл, що складається з трьох прелюдій оп. 38. Датується 1942 роком та

увійшов в історію під різними назвами: «Три прелюдії на слова Шевченка», «Шевченківська сюїта» та іншими.

Ці три мініатюри є першим циклічним фортепіанним твором композитора, в якому він звернувся до фольклорних джерел. В. Клин окреслює три компоненти, за якими Лятошинський об'єднує свої композиції, це – прояв циклічності, систематизація опусу та залучення елементів програмності у вигляді літературного епіграфа. Хоч три прелюдії з оп. 38 написані на одну тематику, наукові дослідники, зокрема В. Клин, вважають, що Лятошинський написав їх не одночасно. Та лиш згодом об'єднав їх у цикли. А також припускають, що музика прелюдій була написана раніше, ніж до них було додано епіграфи. Насправді, Лятошинський надзвичайно добре поєднав цитати з віршів Т.Г. Шевченка з музикою прелюдій, вони дуже чітко характеризують музичний стан і настрій.

Перший епіграф налаштовує на зображальне сприйняття музичного полотна першої прелюдії з оп. 38: *«Сонце заходить, гори чорніють, Пташечка тихне, поле німіє.*

Радіють люде, що одпочинуть,

А я дивлюся... і серцем лину

В темний садочок на Україну». (Т. Шевченко)

Як зазначає В. Клин, перша прелюдія є пантеїстичною та побудована на мелодії української народної пісні «Яром, хлопці, яром». Особливостями мелодизму є контраст між кварто-квінтовими, стрибковими висхідними інтонаціями та секундовим спадом (у русі), що будується у натуральному мінорному ладі. Композитор залишає певні ознаки фольклорної тематичної

думки, проте збагачує мелодію в індивідуальному стилі. Лише фрагментарно використовує її автентичне проведення та ритмічно виділяє фактично кожен з фрагментів. [6, с. 176] Лятошинський застосовує романтичний прийом тріольності, що надає прелюдії схвильованості.

Форма прелюдії не є чіткою, проте найбільш подібна до складної тричастинної форми композиції з невеликим вступом в чотири такти та кодою; тональність твору – *b-moll*. Динаміка прелюдії розвивається наскрізно, що дає можливість відчувати й охоплювати цілісно всю її форму.

Перше проведення теми, де відбувається ознайомлення з музичним матеріалом твору, Лятошинський проводить у верхньому голосі. Одноголосний виклад теми на динаміці «*p*» створює ефект віддаленості. До другого проведення теми, композитор поступово вибудовує динамічне та фактурне звучання, наближаючись до емоційної напруги. У другому проведенні відчувається емоційна збудженість, що приводить до третього проведення теми, але вже на динаміці «*f*», з чіткими інтонаційними запитаннями у верхньому регістрі.

У середній частині прелюдії композитор максимально передає стан страху, невпевненості та відчуття неминучої трагедії. Дві теми переплітаються одна з одною, накладаються та уособлюють собою різні людські відчуття. Тема нижнього голосу, яку виконує ліва рука, за допомогою своєї мелодичної «цитати» передає страх та невпевненість. А верхній голос, який виконує права рука, навіює враження важкого зітхання, голосіння, яке згодом досягає крику. За рахунок різкого обриву на динаміці «*p*», цей посилений драматизм, логічно підводиться динамікою та фактурним оснащенням й приводить до основної кульмінаційної точки твору, де звучить тема в подвоєному октавному вигляді зі збагаченим фактурним оснащенням.

Завершується твір своєрідною кодою на динаміці «*p*» з проведенням теми у верхньому регістрі. Основна тема дещо змінена, звучить в імпровізаційному характері, як далека неосяжна мрія. Б. Лятошинський неймовірно чуйно та гостро відобразив слова Т. Шевченка, відчув його тугу за Батьківщиною, та максимально правдиво відобразив це у своїй музиці (див. приклад 2) [7].

Приклад № 2. Б. Лятошинський. Прелюдія № 1, оп. 38.

Заключні такти.



Друга й найбільш траурна прелюдія циклу має епіграф, який передає темну, трагічну ноту минулого, пережитого українським народом:

«Сумують комини без диму,

А за горами, за тином

Могили чорнії ростуть» (Т. Шевченко)

Тематично-інтонаційною основою цієї прелюдії стала українська народна пісня «Ой піду я лугом». «*Lento tenebroso*» – повільний темп, що символізує траурну ходу. Форма прелюдії також тричастинна з кодою вкінці. Лятошинський досить цікаво поєднує між собою співвідношення розмірів. Постійні зміни у розмірі (див. приклад 3) він з’єднує за допомогою акцентів на другу й четверту долі у розмірі 4/4 та на 2 долю у розмірі 3/4. Вони створюють ефект протяжності, так ніби вливаючись у сильну долю.

Перше проведення трактується як вступ та написаний в акордовому викладі на динаміці «*p*». Мелодія вже навіює збентежений стан душі, страх та похмурість, хоча як такого дійства ще не було. Та вже за другим проведенням у верхньому голосі з'являється тематична лінія, яка розгортається на фоні вступу. Лятошинський не дарма розділяє верхній голос та нижній, між ними відчутна не тільки звукова прірва, а й психологічна. Відстань між регістрами є великою та можливо символізує стан людської душі, яка перебуває у ваганнях, у трансі, або ж йде траурною ходою не знаючи куди, не знаючи з ким і до кого. Третє проведення теми являється розвитковою частиною тематичного матеріалу, який поступово призводить до середньої частинки – фугато.

Образ крику та злості, який присутній у частині фугато, фактично вривається у кульмінацію твору. На динаміці «*ff*» проводяться всі основні теми з фактурними стрибками по всій клавіатурі. Проте образ болі та розчарування доволі швидкоплинно повертає все назад до розділу «*allegro*», в якому на динаміці «*p*» все стихає. З'являється ще більше інтонаційно забарвлених риторичних питань. І лише символічний мажор на завершнні твору ставить крапку цьому неспокою. Для когось це можливо щасливий кінець, або звільнення від тягаря, а для когось це безвихідне закінчення.

Приклад № 3 .Б. Лятошинський, оп. 38, №2. Початок.

Lento tenebroso

Завершує цикл прелюдія, яка відрізняється від попередніх своєю формою та образним змістом. В прелюдії присутній символ нездоланної могутності народної сили. В ній Лятошинський узагальнює образність, будує та розвиває власну тему на основі фольклорного зразка.

«І на оновленій землі

Врага не буде, супостата,

А буде син і буде мати,

І будуть люди на землі». (Т. Шевченко)

Вже в рядках епіграфу відчувається дух боротьби. За будовою, прелюдія дещо відрізняється – це подвійні варіації на *basso* і *soprano ostinato*. Тема в басу має чотиритактову побудову, яка згодом, у ліричному відступі, звучатиме у верхньому голосі. Починається прелюдія з проведення основної остінатної теми у нижньому голосі. За допомогою динамічного відтінку «*pp*» створюється образ злої, лиховісної сили, яка підкрадається здалека. Мелодія у верхньому голосі символізує образ народу. Спочатку тема проводиться одноголосно, а потім акордово [7].

На початку, теми нижнього та верхнього голосів майже не перетинаються, завдяки наскрізному розвитку, що присутній в прелюдії, вони розвиваються окремо й поступово накопичують свою енергію (див. приклад 4).

Приклад № 4. Б. Лятошинський. Прелюдія № 3, оп. 38.

Друге проведення теми.



З переходом на першу кульмінаційну частину в динаміці «*ff*» теми вступають в конфлікт між собою. Та після так званого розряду та емоційного зриву, все знову повертається до початків. На «*pp*» тема у верхньому голосі імітує вступний момент нижнього голосу, а нижній, в свою чергу, оспівує тему верхнього голосу, що, на мою думку, символізує початок кінця. Можливо, таким чином Б. Лятошинський хотів підкреслити, що потрібно боротись не зважаючи на падіння, й навіть коли все зійшло на нуль варто йти далі в напрямку перемоги, в першу чергу над собою. Це символ людського стану, можливо відродження, або духовного підйому. Проте розвиток цієї частинки приводить до нової напруги вкінці. Остинатний бас разом з мелодією, яка накопичувала себе на його фоні, знову приходять до «*ff*» через наростання динаміки. Неймовірний конфлікт між темами, фактурне наростання, динамізація – все це приводить до тріумфального завершення прелюдії та всього циклу. Кожен трактує по різному, хтось вважає, що мажорна окраса вкінці твору це всього лиш надія на можливу перемогу. Інші ставлять крапку й психологічно завершують цей твір з настроєм перемоги над всім, що обтяжувало чи створювало негативний осередок. На мою думку, Лятошинський не дарма використав саме такий епіграф для своєї фінальної прелюдії. В словах Шевченка відчувається прагнення до перемоги, до свободи та батьківщини, проте слова написані в майбутньому часі. Можливо, Лятошинський також хотів передати цей сенс. Мажорне закінчення циклу може символізувати як

тріумфальний кінець, так і просто завершений період життя з переходом на інший. На мою думку Лятошинський поставив крапку у своїх ваганнях, та чітко вирішив, як буде діяти надалі. А дія – це майбутнє.

2.2. Виконавські та інтерпретаційні завдання у трьох прелюдіях

Б. Лятошинського оп. 38 («Шевченківська сюїта»)

В музичній інтерпретації музиканти звертаються до позиції, яка є показовою для розуміння феномену музичного твору виконавцем.

Виконавець відчуває музичний твір як «річ», яку необхідно «доробити». При цьому, нотний запис «твір композитора» трактується, як музична інноваційна програма, котра щоразу потребує нового змістовного наповнення. [8, с. 191]

При вивченні будь-якого твору, варто насамперед ознайомитись з творчістю та стильовими особливостями самого композитора. Творчість Лятошинського, насамперед, звернена до людини, до її почуттів та думок. Його музична мова характеризується загостреним та експресивним тоном. Визначальними в ній є суб'єктивні, інтимні та особисті переживання, настрої, стани, котрі, через епічну модель, відносяться до ліричної сфери.

Цикл прелюдій оп. 38 складається з трьох прелюдій, які між собою поєднані глибоким тематизмом. Б. Лятошинський вклав в них дуже багато переживань, особистих думок та експресії. В прелюдіях відчувається, наскільки композитор прожив ці рядки, написані Т. Шевченком. Кожна з них несе свою «ношу», свій задум та має свою концепцію.

Отже, перша прелюдія оп. 38 має тричастинну будову зі вступом та кодою. На початку, композитор вказує темп і настрій, який має нести собою прелюдія. *Andante sostenuto* – повільно та стримано. Починається п'єса з

холодного, майже не рухливого вступу, прозора фактура (кварти, квінти) надає йому ще більшої таємності. Важливо непомітно передавати звук з однієї руки в іншу без жодних акцентів, а також зберігати цю фонову концепцію на протязі викладу теми у верхньому голосі (див. приклад 5).

Тема, у верхньому голосі проводиться одноголосно, проте не варто забувати, що в Лятошинського кожна партія відіграє велику роль. Саме тому проведення у лівій руці має повноцінно звучати не ховаючись, а навпаки підтримуючи тему.

Приклад № 5, Б. Лятошинський. Прелюдія № 1, оп. 38

The image shows two systems of musical notation for a piano prelude. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a piano (p) dynamic marking. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand has a supporting line with chords. The second system also has two staves, with a piano (p) and 'espress.' dynamic marking. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active, rhythmic accompaniment. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats.

У цій прелюдії композитор яскраво показує наскрізний розвиток тематизму. Завдяки цьому, з кожним проведенням теми, вибудовується динамічний та фактурний розвиток, який веде до середньої частини. Насправді, одним з найважчих завдань у цих прелюдіях є саме образна, тематична й динамічна вибудова твору.

Наступний розділ прелюдії – «*poco piu mosso ed agitato*» – поступово все більш схвильовано. Фактурним завданням в цій частині є: утримати пульсацію та ведення теми нижнього голосу, чітке приземлення лівої руки на акцентовану другу долю, при проведенні теми в правій руці важливо не

втрачати пальцьову цупкість, та фразоведення від другої долі до першої (див. приклад 6).

Ця частинка є надзвичайно схвильованою та напруженою. В ній потрібно емоційно підійти до кульмінації, вирости з нічого. Лятошинський не дарма дає різке «*p*» посеред напруженого динамічного підйому, за допомогою цього він добивається ще більшого сплеску та кульмінаційної точки.

Приклад № 6 . Б. Лятошинський. Прелюдія № 1, оп. 38.

Середня частина

Повернення до *Tempo I* на «*ff*» є кульмінацією твору. Теми збагачені фактурою та переплітаються між собою, акордовий виклад у партіях обох голосів передає максимальне напруження, розпач і трагедію. Завданням виконавця є втримання цього емоційного сплеску, а також відчувати глибину інструменту для того, щоб збереглись фразування, динамічні відтінки та концепція (див. приклад 7). Фактура не є дуже складною, проте будь-який твір потребує точної та дотошної роботи над технічними завданнями.

Приклад № 7. Б. Лятошинський. Прелюдія № 1, оп. 38. Кульмінація.

Завершується прелюдія в досить спокійному імпровізаційному викладі, з дещо видозміненою темою. Проте проведення нижнього голосу лишається незмінним зі вступу. Важливо вчасно повернутись в той самий психологічний стан, який був на початку.

Друга прелюдія Б. Лятошинського відрізняється своїми рисами *lamento*. Її музика наповнена болем за людей, що загинули на війні. Про це нам одразу ж говорить композиторська вказівка «*Lento tenebroso*» – повільно й похмуро – символізує траурну ходу. Ця надзвичайно трагічна прелюдія має декілька особливостей: постійна зміна розміру (4/4, 3/4, 5/3), підкреслені другі й четверті долі, що створюють враження безтактовості (див. приклад 8).

Приклад № 8. Б. Лятошинський. Прелюдія № 2, оп. 38

Друге проведення теми.

Так як відстань між верхньою темою та нижньою доволі велика, виникає питання вертикальності. Особливо потрібно вміти чути обидві теми окремо, адже кожна з них творить свою власну думку. Вибудування образної картини та динаміки залежить від того, наскільки творчо відноситься до того виконавець. Можна обрати наскрізний розвиток, так як в першій прелюдії, можна більш динамізовано виділити друге або третє проведення теми. Головне залишатись в тому стані, який припідносить нам композитор. Траурна хода є одним з найважчих усвідомлень в житті.

Щодо середньої частини цієї прелюдії, можна окреслити те, що вона написана в стилі фугато, що надає контрастності між частинками. Вона підводить до кульмінації твору, в якій відбувається представлення обох тем в їх дуетному варіанті. Якщо до того вони були максимально далеко одна від одної, то в кульмінаційній частині вони переплітаються й стикаються в боротьбі й протистоянні.

Але швидкоплинність образу болю, розчарування та образи швидко вводить до розділу *a tempo*, де поступово з'являється більше інтонаційних

питань без жодних відповідей. Повне заспокоєння, звучать тільки основні тематичні мотиви, ліва рука монументально підводить до завершення.

(див. приклад 9).

Приклад № 9. Б. Лятошинський. Прелюдія № 2, оп. 38. Кода

Фінальна прелюдія, як на мене, є найяскравішою зі всього циклу. Її особливістю є її структура. Напротязі всього твору Лятошинський використав Остинатний тип викладу. Прелюдія начебто на хвилю відродилась в епосі бароко. Насамперед прелюдія починається зі строгого октавного вступу, де викладається основна й ключова тема всієї прелюдії. *Moderato con moto e sempre ben ritmico* говорить нам про те, що тема в лівій руці має свій рух в межах помірному темпу. Багато хто грає цю прелюдію на *staccato*, хоча на мою думку можна заграти й на педалі, так звучатиме більш колоритно.

Проведення теми у верхньому голосі також розвивається поступово. Спочатку звучить у одноголосному викладі, а потім з кожним проведенням стає акордовою (див. приклад 10).

Приклад № 10. Б. Лятошинський. Прелюдія № 3, оп. 3. Вступ

Moderato con moto e sempre ben ritmico

У наскрізному фактурному та динамічному розвитку музика прелюдії підходить до першої кульмінаційної точки, проте не основної. В ній яскраво поєднуються дві теми, при чому граються в обидвох регістрах. Теми звучать насичено та масштабно. Акордові послідовності дуже важливо грати якісно й чітко, найбільше слухати п'яті пальці, аби вони вели тему насичено (див. приклад 11).

Після такої яскравої кульмінації Лятошинський дає відпочинок, умиротворення. Стан, в якому людина вирішує, йти далі чи залишатись. Тема з нижнього регістру переходить у верхній, обов'язок остинатного начала виконує права рука. Натомість в ліву руку Лятошинський передає тему правої (див. приклад 12). Це дуже цікаве поєднання насправді єднає ці два розділи прелюдії. Два вступи, дві теми, дві кульмінації.

Цікавою є його образна семантика, яка притаманна саме цій частинці, де є зіставлення двох тональних площин – f і a (див. приклад 13).

Приклад № 11. Б. Лятошинський. Прелюдія № 3, оп 38.

Перша кульмінація

Приклад № 12. Б. Лятошинський. Прелюдія № 3, оп. 38. Друга тема

Приклад № 13. Б. Лятошинський. Прелюдія № 3, оп. 38. (fis – a)

Останнім завершальним кульмінаційним моментом прелюдії стає перехрещення всіх тем, максимальне фактурне обрамлення, найвищі динамічні показники. Вся прелюдія прагнула фіналу, весь цикл йшов до цього моменту, до останнього акорду, який торжественно завершує цикл в

мажорному ладі. В цій музиці неможливо перебільшити, тому що емоційний посыл композитора був саме таким. Якщо брати до уваги піанізм виконавця, то ця прелюдія вимагає неймовірної чіткості та сталості в остинатному ритмі.

Основною проблемою у виконанні цього циклу є об'єднання його у єдине ціле. Потрібно розуміти та враховувати, що найбільш трагічною є друга прелюдія, а найбільш драматичною – третя. Також важливе осмислення гармонічної мови композитора. З моєї точки зору, прелюдії оп.38 досить складні в їх драматичному та психологічному розумінні, проте не складають особливих технічних завдань.

ВИСНОВКИ

Кожен виконавець прагне досягти розуміння та глибини твору, розкрити та передати основний задум композитора. Не менш важливим також є розуміння образного змісту та жанру.

У процесі свого еволюційного розвитку жанр прелюдії пройшов довгий шлях від вступної п'єси, яка мала підготувати слухача до прослуховування серйозного, крупного твору, до твору, який став відбиттям реальності, що вихоплює певний момент з часового потоку.

Прелюдія зберігає свої основні жанрові риси, такі як: імпровізаційність, безпосередність у викладі тематизму, мініатюрність форм або камерність ідеї звучання, збереження фактурної ланки тощо.

Проте, в українській фортепіанній музиці ХХ століття жанр прелюдії набув деяких особливостей: в багатьох композиторів переважає опора на український мелос (М. Коляду приваблювало опрацювання фольклорного тематизму – «Український танок»), в основі ідейнохудожнього змісту також містилась програмність, що посилювалась до живопису чи поезії («Море» – М. Коляди, «Осінній прелюд» – М. Колесси), або ж мали умовну програму. У цьому руслі написані також прелюдії Б. Лятошинського оп. 38 – «Шевченківська сюїта».

Прелюдії Б. Лятошинського написані в складній формі з переважанням варіаційності у розвитку матеріалу, де композитор ставить дуже багато позначень заповільнення у кінці кожної фрази. Це, безумовно, ускладнює завдання виконавця щодо збереження чіткості форми окремої прелюдії та циклу в цілому. Динаміка звучності є межевою та має велику амплітуду інтенсивності – від трьох «*p*» до чотирьох «*f*»; часто різні розділи мають однакову динаміку. Варто пам'ятати про інші засоби виразовості звучання – збільшення ритмічних тривалостей, ускладнення акордів, фактурну насиченість, інтенсивність туше.

Виконавські та інтерпретаційні завдання у прелюдях оп. 38 Б. Лятошинського полягають в осмисленні сучасних явищ музичної культури. Розрив теорії та практики, суперечливість вербального та невербального осягнення музики у виконавській інтерпретації та все ще панівний, так званий, радянський стиль у виконавській та музичноестетичній інтерпретації музики Лятошинського вирішується через «співтворчість», як необхідність знайти адекватні форми відтворення принципів мислення композитора, при коректному осягненні його музики.

Нажаль, опрацьовуючи багато різних українських джерел, ми дійшли висновку, що українська музична література потребує детальнішого

опрацювання. Музика українських композиторів, в тому числі й Б. Лятошинського, потребує нових виконань, інтерпретацій, розумінь, бо насправді вона дає широке поле для творчої свободи.

Музика Б. Лятошинського надихає своїм психологізмом, драматизмом та відкриває перед митцями його характер. Ми можемо чітко уявити перед собою експресивну, емоційну, горду особистість з дуже тонкою та чутливою душею.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Балей В. Доба Лятошинського. Лятошинський в контексті західноєвропейської музики. [стаття]/ В. Балей// Науково-теоретична конференція присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського/ редагування Р. Стельмащука.-Львів, 1995.-С.9-11
2. Бедакова С. Культурно-мистецька спадщина В. Барвінського як чинник виховання громадянськості майбутніх учителів музичного мистецтва. [стаття] 84с. – 87с.
3. Брянцева В. Н. Фортепіанні п'єси Рахманінова. 17/26 1966 р. [розділ] – Перша серія прелюдій 96с. – 123с.
4. Клашнікова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст. – [наукова робота] - /Суми 2020. 32ст. – 66ст.
5. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішнострунних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) ХІV –

XVIII ст. [Текст] : навч. Посібник для студ. музичних вузів / 2-ге видання / Н. Б.

Кашкадамова. -Т. : СМП «Астон», 1998. -299с.

6. Кияновська Л. Українська музична культура / Л. Кияновська. Львів : Тріада плюс, 2008. – С157-164.

7. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. /В. Л. Клиш// Київ : Наукова думка, 1980. -С145-234.

8. Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: Дис... драмистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. – К., 2001. – 398арк.

9. Москаленко В. Г. Лекції по музичній інтерпретації : учбовий посібник / Віктор Москаленко. – К., : 2012. – 272с.: іл.

10. Новакович М.О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: Дис... канд.мистецтвознавства: 17.00.03 – Львів. –2008.

11. Самохвалов В.Я. Борис Лятошинський. – К., 1974. – 46 с.

12. Самохвалов В. Про імпресіоністські тенденції в музиці Б. Лятошинського. [стаття] / В. Самохвалов // Музичний світ Бориса Лятошинського. -Київ : Центрмузінформ, - К., 2011.-720с.

13 . Рижова О.О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського: Дис... канд.мистецтвознавства: 17.00.03 – 2006.

14. <https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/prelyudiya>

15. https://www.cuspu.edu.ua/images/files2018/06/Stud_Maket_vip_18.pdf
16. https://www.belcanto.ru/chopin_preludes.html
17. http://files.school-collection.edu.ru/dlrstore/49473c7f-3894-e95d-0991-81f4380e21e6/Scrjabin_Preludii_op_11_Opisanie.htm