

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

Грицик Людмила Романівна

**Фольклорні джерела у фортепіанній спадщині Ігоря Шамо
(на прикладі циклу «12 прелюдій»)**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Довгань Петро Володимирович

Рецензент –

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри концертмейстерства
Липецька Марія Любомирівна.

Львів - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. Творча спадщина I. Шамо.....	6
1.1. Становлення I. Шамо як композитора.....	6
1.2. Пісня у творчості I. Шамо.....	10
Розділ 2. Жанр фортепіанної музики I. Шамо в контексті творчої спадщини композитора та місце в ній циклу «12 прелюдій для фортепіано».....	13
2.1. Загальний огляд фортепіанної музики I. Шамо.....	13
2.2. Характеристика фортепіанного циклу та аналіз Прелюдії №8.....	16
2.3. Сильові риси фортепіанного циклу та його зв'язки з фольклорними джерелами.....	22
ВИСНОВКИ.....	27
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	28
НОТОГРАФІЯ.....	30

ВСТУП

Серед українських композиторів, творчість яких стала значним внеском у скарбницю національного музичного мистецтва, особливе місце займає Ігор Шамо (1925 – 1982). Багатство й різноманітність образів, органічне поєднання традицій і новаторства, яскраво національний характер музики, незрівняний мелодичний дар, висока композиторська майстерність – ось основні риси творчого доробку прославленого митця. Твори І. Шамо користуються великою популярністю та входять до репертуару багатьох музичних колективів й окремих виконавців. Музика композитора розкриває типові риси національного характеру, української ментальності, духовного світу сучасної людини.

Життя і творчість І. Шамо припадають на складний та суперечливий період історії України, що після поразки національно-визвольних змагань 10-х – початку 20-х років ХХ століття, опинилася в складі Радянського Союзу. Тут і важкі повоєнні часи, і період розквіту українського мистецтва, що отримав назву «розстріляного відродження». Тут і трагедія Голодомору й сталінських репресій та глибинні зміни у всіх сферах суспільного життя, зокрема й в галузі музичної культури. Тут і трагічні події Другої світової війни, безпосередню участь в якій брав І. Шамо як військовий фельдшер, і відбудова народного господарства, активний розвиток національного музичного мистецтва попри всі цензурні обмеження та заборони, пов'язані з комуністичною ідеологією. Тут і короткий період «хрущовської відлиги», що дав могутній поштовх процесу національного самоусвідомлення й позначений блискучими досягненнями у багатьох жанрах мистецтва – літературі, театрі, живопису й музиці, зокрема й творчості І. Шамо. А з іншого боку – нова хвиля «закручування гайок» та політичних переслідувань в період «брежневського застою», жорсткі норми методу «соціалістичного реалізму», який радянський режим насаджував у різних галузях мистецького життя.

Попри складні суспільно-історичні обставини І. Шамо завжди залишався вірний своїм творчим принципам та моральним переконанням. Хоча, правду кажучи, і в його музиці зустрічаються окремі твори, що відповідають ідеологічним нормам пануючого режиму, а тому мають не стільки мистецьке, скільки історичне значення. Проте в історію української музичної культури І. Шамо увійшов, передусім, як автор численних високохудожніх творів у різних жанрах. Його музична спадщина є яскравим документом епохи, що віддзеркалює думки, почуття, переживання сучасників композитора.

Актуальність теми дослідження: на сучасному етапі розвитку музичної культури постать Ігоря Шамо ще перебуває на початковому етапі її дослідження, однак, отримує все новий резонанс у нових колах. Завдяки багатому пісенному доробку митця, більшу популярність І. Шамо отримав саме як композитор вокального жанру. Тому робота отримує актуальність в спробі поширити його інструментальну спадщину, зокрема — фортепіанну, визначити її основні стилістичні та жанрові риси, надати загальний теоретичний аналіз на прикладі фортепіанного циклу “12 Прелюдій”. Попри те, слід зосередити увагу на інтонаційних зв’язках фортепіанних опусів з народними піснями.

Мета: дослідити інтонаційні зв’язки фортепіанного циклу “12 Прелюдій” І. Шамо із народними піснями.

Завдання:

- визначити місце фортепіанної творчості І. Шамо зокрема та всієї творчої спадщини загалом у контексті української музичної культури;
- дослідити стильові риси композиторської творчості І. Шамо;
- прослідкувати тісний зв’язок пісенного інтонаційного начала з іншими жанрами творчості І. Шамо та у фортепіанному циклі “12 Прелюдій” зокрема.

Об’єкт: жанрові і стильові тенденції, інтонаційні витоки фортепіанної творчості І. Шамо.

Предмет: пісенно-фольклорний інтонаційний вплив та емоційно-драматургічні особливості прелюдій циклу “12 Прелюдій”.

Методологія:

- історико-мистецтвознавчий: при вивченні музичних творів;
- аналітичний: при вивченні наукової літератури;
- слуховий аналіз.

Структура: текст роботи складається з вступу, двох розділів, висновків та списку літератури.

РОЗДІЛ I

ТВОРЧА СПАДЩИНА I. ШАМО

1.1. Становлення I. Шамо як композитора.

«Музика – його біль і радість. Вона дарувала йому дивовижні хвилини творчих прозрінь і підштовхувала в безодню сумнівів і розчарувань, вона була його найближчим другом і в цей же час – його строгою суддею», - так зазначає Т. Невінчана [6 с.5]. Перше слово сказане маленьким Ігорем – «пісня». Батьки були здивовані, та не придали цьому ніякого значення. Батько та мати ніколи не займалися музикою, та співати та слухати музику дуже любили.

Ігор навчався в звичайній школі, був таким же хлопцем як і всі. Хіба, що більше, чим інші, відчував красу і у всьому умів її побачити. Позитивно в музичному підтексті склалася доля Ігора Шамо в ті роки, адже в школу де він навчався приїхав видатний діяч Павло Постишев, який направив його в Палац піонерів, де маленький Шамо отримав перші знання про музичну грамоту, дізнався, що таке хор і оркестр. І вже звідти, по рекомендації педагога Д. Писаревського, хлопця зарахували до музичної десятирічки.

1 вересня 1935 року в Музичному провулку, в просторому і світлому новому будинку №4 розпочалися заняття у Київській середній спеціальній музичній школі. Ігор Наумович Шамо розповідав про цей період свого життя як про найсвітліший, не дивлячись на труднощі того часу. Відкриття невідомого світу, захват пізнання та осягнення музичного мистецтва. Музика панувала там завжди. Їй вірно і натхненно служили захоплені своїм ділом учителі, та допитливі та кмітливі учні.

Ігор Шамо навчався по класу фортепіано у А. Янкелевича. Він не був бездоганним учнем, але піаністичні дані були відмінними. Часто виходило так, що замість програмних творів, Ігор виконував імпровізації в стилі тої музики, яку вивчав у класі. Педагог дав йому прекрасну піаністичну школу і в певній мірі вплинув на його художній смак.

З дитячих років він захоплювався музикою Й. С. Баха – «композитор, чия музика пробуджує в людині піднесеність» - наголошував Шамо [6 с.9]. Його вабила яскрава музика, повна контрастів і глибоких почуттів. Захоплювався Р. Шуманом, любив М. Мусоргського і С. Рахманінова. Головне і цінне у стилях цих композиторів для Ігоря була яскрава національна визначеність музики. Ігор Шамо захоплювався історією та літературою, любив малювати, та все ж його мрії та надії були спрямовані до музики.

Згодом у школі відкрили композиторський клас під керівництвом М. Гозенпуда. Одним із перших самостійних творів юного композитора стала «Руська фантазія» для фортепіано, написана під впливом П. Чайковського.

Настали страшні воєнні роки 1941-1945, про які композитору було важко розповідати. У травні 1942 року пішов добровольцем в армію. Служив у складі медичного батальйону воєнним фельдшером.

Весною 1946 року повертається до навчання у Київську консерваторію. В цей час на кафедрі композиції працювали такі визначні постаті, як М. Вериківський, Ф. Козицький, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, які назавжди увійшли в історію української музики. Саме Л. Ревуцький та Б. Лятошинський стали для композитора-початківця тими кумирами, чия творчість захоплювала і поглинала у космічні глибини музики.

З Б. Лятошинським композитора пов'язували багаторічні відносини учня і вчителя. Педагог не тільки ділився зі своїми вихованцями секретами професійної майстерності – він навчав їх завзято працювати та чесно займатися головною справою життя.

У 1951 році відбувся Дипломний концерт Ігоря Шамо, виконується «Концерт-балада», за фортепіано сам композитор. Музика знайшла глибокий відгук в серцях слухачів. Музикознавець І. Нестьєв відзначав: «В концерті-баладі полонить широкий розлив української пісенності... від мужніх, героїчних наспівів і скорботних кобзарських награвань до прозорих і світлих хороводів-веснянок» [6 с.27]. Саме з цього твору композитор розпочинав свій творчий шлях як симфоніст.

Після закінчення консерваторії перед композитором відкрилися широкі музичні горизонти. Ігор Шамо багато та завзято працював, цікавився всім що відбувалось навкруги. Керував музичними колективами на заводах, акомпанував вокалістам, займався інструментуванням, аранжуванням, ввечері виступав у ресторанах, грав на фортепіано та акордеоні, вночі писав музику.

На початку 50-х років в українській музиці утвердились два типи програмності: емоційно-узагальнений і сюжетний. Перший передбачає концентровано-узагальнене вираження думок, достатньо назви, епіграфа, посвяти, щоб направити уяву слухача в потрібне русло. Другий – пов'язаний з певною конкретизацією, певним сюжетним розвитком, значну увагу приділяють деталям, звуковій зображальності. Близька до другого типу картинна програмність, але в ній акцентуються пейзажні, жанрові моменти. Дещо спільне є також з першим типом – адже це виражене відношення людини до створеної музики-картини в емоційному плані.

Ці загальні тенденції знайшли своє втілення в творчості Ігоря Шамо. Він тяжіє до програмності, застосовує її як в симфонічному так і в камерно-інструментальному жанрах. Наприклад, «Фестивальна сюїта» (1954), «Вечірня музика» (1971), квартет «Український» мають загальну програмність та відносяться до першого типу. А фортепіанна сюїта «Тарасові думи» має конкретний літературний сюжет. На перетині загальної і картинної програмності знаходяться «Картини російських живописців» для фортепіано. Найбільш яскраво принцип картинного симфонізму втілений у «Флуераші», яку сам композитор назвав симфонічною картиною, та «Молдовській поемі-рапсодії». Дві композиції написані під враженнями після поїздки в Молдову в 1954 році. Ігор Шамо намагався максимально передати у них саму суть і дух молдавського фольклору. У поемі композитор розгорнув перед слухачами мальовничу картину молдовської природи, а в побутових жанрових моментах показав людину в повному злитті з нею.

Круг творчих інтересів Ігоря Шамо надзвичайно широкий. Композитор активно працював у багатьох жанрах: це оркестрові твори (в основному програмні),

квартети (всього чотири), хори (цикл «Летять журавлі», чотири мініатюри а саррелла на слова І. Франка), різнопланові камерно-вокальні цикли (на слова Т. Шевченка, А. Малишка), кантата «Співає Україна» на слова Д. Луценка, і звичайно ж пісня. У фортепіанній музиці варто відзначити найкращі композиції – «Класична сюїта», «Картини російських живописців», «Тарасові думи», «12 прелюдій». З 1952 по 1962 роки написав музику до дванадцяти фільмів, що зробило І. Шамо найвідомішим композитором кіно. Серед них – «Мальва», «Лісова пісня», «Матрос Чижик», та інші. Творчий доробок вражає своєю різноманітністю та масштабністю. Слова зі спогадів І. Шамо: «Я звик працювати. Працювати кожного дня, без вихідних і свят, кожного ранку бачити перед собою листок нотного паперу. А якщо випаде такий день, в якому мені нічого не вдасться написати, він прожитий даремно» [6 с.41].

І. Шамо завжди прагнув звертатися до широкої слухацької аудиторії та вважав себе композитором універсального плану. Тому в його творчому доробку, поряд з популярними «шлягерами» та кіномузикою, зустрічаємо масштабні музичні полотна у різних жанрах. Вони привертають увагу глибиною філософського змісту, актуальністю проблематики, високою ідейністю, активним симфонічним розвитком. Це, зокрема, три симфонії, що стали значною віхою у розвитку національного лірико-драматичного гостроконфліктного симфонізму. І в цьому контексті композитор виступає гідним продовжувачем традицій свого вчителя – Бориса Лятошинського, який виховав цілу плеяду талановитих учнів з власним «творчим обличчям».

1.2 Пісня у творчості Ігоря Шамо

Ім'я І. Шамо, перш за все, відоме завдяки його пісенному доробку, що органічно поєднав традиції класичного романсу, фольклорних джерел та елементів сучасної естрадної музики. А з понад 300 зразків пісенної лірики особливе місце займає «Пісня про Київ» на вірші Дмитра Луценка, що стала своєрідним музичним символом столиці України. І. Шамо глибоко осягнув специфіку народнопісенних джерел, адже деякі його твори фольклоризувались і сьогодні сприймаються як українські народні пісні, наприклад «Не шуми, калинонько», «Карпати, Карпати», «Ой вербиченько».

Вперше до цього жанру він звернувся у 1948 році, відчувши гострий потяг і істинність слів «нам пісня...жити допомагає» [6, с. 58]. Прослідковуючи шлях розвитку Шамо-пісняра варто підкреслити взаємовплив жанрових різновидів, до яких вже звертався композитор. В «Концерті-баладі» вперше появилися інтонації партизанської пісні, які були характерні для багатьох його вокальних композицій. Українська лірична пісенність пронизує його романсові цикли, особливо на слова Т. Шевченка. Багато паралелей можна провести, та варто виділити окремий жанр, який в певній мірі вплинув на формування пісенної індивідуальності Ігоря Шамо, та приніс широку популярність. Цей жанр – музика до кінофільмів.

Музика І. Шамо для кіно різноманітна та захоплююча. Всього композитор озвучив 43 художні картини. Згадаймо, хоча б, яскравий приклад громадянської лірики митця під назвою «Товариш Пісня» на вірші Роберта Рождественського з фільму «Як гартувалася сталь». Музичний супровід художньої стрічки допомагає більш яскраво передати атмосферу того чи іншого кадру, розкрити психологію героїв, втілити основну ідею твору. Шамо надавав перевагу тій музичній кінодраматургії, де переважає пісенний лейтмотив, а всі інші компоненти лиш підкреслюють його значущість.

Створення пісні – це мистецтво мислити лаконічно, але насичено. Уміння в одній темі, одній пісні концентровано виразити ідею, зміст, емоції. Еволюція творчості Ігоря Шамо розпочинається симфоніями, великими полотнами, завершується у малому жанрі. Тому, що у пісні найбільше розкривається глибина

народної творчості. З студентських років композитор їздив по Україні, збираючи народні наспіви. В його вокальний цикл «Барвінки рідного краю» входять і ліричні, календарно-обрядові, весільні та звичайно патріотичні пісні.

Тема Батьківщини, України, з любов'ю розкривається композитором на народній основі. У вокальному циклі «Пісні полум'яних років» зібрані пісні про юність, дружбу та любов. Немов по етапах історії рідного краю веде нас композитор, звертаючись до конкретних подій війни, великого будівництва, мирних трудових буднів. До збірки входять такі пісні, як «Дарничанка», «Крокують хлопці», «Стоїть над Волгою курган». Загалом у циклі Ігор Шамо прагне до музичної публіцистики, баладності, до варіаційного розвитку музичного матеріалу, хоч основним залишається перш за все мелодичність, образність, ліризм.

І. Шамо був одним із перших радянських композиторів, які привнесли в пісню признаки баладності. Це дає змогу показати зміну різних психологічних станів, образів, розвинути зміст та ідею пісні багатогранно, в максимальній динаміці. Композитор не відмовляється від куплетності та ніколи не обмежується механічним повторенням мелодії. Найбільш типова для нього куплетно-варіаційна форма з яскраво вираженою тенденцією наскрізного розвитку. Як правило, мелодія не надто варіюється, але супровід іноді радикально змінює свій характер, показуючи мелодію в іншому світлі. Ці риси характерні всім баладам Шамо. До них можна віднести такі пісні, як «Тільки з тобою, Батьківщина», «Згадаємо друзів».

Другою тенденцією, яка характерна для мелодизму композитора, за підпорядкуванням музикознавця Т. Невінчаної, є чітко виражена близькість до інтонацій української та російської народної пісні. До неї відноситься вже згадувана пісня «Стоїть над Волгою курган» на слова Д. Луценка. Пісня-реквієм, у якій сплелись воедино широта протяжних російських пісень, народний плач, воєнний марш, траурна хода.

Третя тенденція, яка витримана в громадянській ліриці, найбільш яскрава. Тісно пов'язана з інтонаційною лексикою революційної пісні та пісень громадянської війни. Це художній посил думок композитора про єдність поколінь, наслідування героїчних традицій, сприйняття історії і сучасного життя країни як

особистої долі. Наведемо такі приклади пісень: «Балада про солдат», «Балада про безсмертя», «Балада про трубачів». Характерними для цих композицій є драматична динамічна лінія розвитку образу, та звернення композитора до хорового звучання. Контрапунктуючи з солістом, хорова партія перетворюється в самостійний пласт і являється дійсним фактором мелодичного розвитку.

Варто відзначити слова Ігоря Шамо, що для нього пісня народжувалася в комплексі всіх виразових засобів – мелодії, гармонії, ритму, форми, інструментування. Не було загальних форм руху. Кожна деталь підпорядковувалася загальному змісту та служила повному розкриттю художнього образу.

РОЗДІЛ II

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ І. ШАМО В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ КОМПОЗИТОРА ТА МІСЦЕ В НІЙ «12 ПРЕЛЮДІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО»

2.1. Загальний огляд фортеп'яної музики І. Шамо

Особливе місце у творчому доробку І. Шамо займає фортеп'яна музика. Композитор звертався до цього жанру протягом всього свого життя, починаючи з років навчання у консерваторії, коли з'явилися його перші фортеп'яні мініатюри, зокрема прелюдії, «Гумореска», і закінчуючи циклом «Мальчиш Кибальчиш», написаним незадовго до смерті. Загалом І. Шамо є автором декількох десятків фортеп'яних п'єс, об'єднаних у вісім циклів та сюїт. Це – «Пісні друзів», «Українська сюїта», Картини російських живописців», «Тарасові думи», «12 прелюдій для фортеп'яно», «Гуцульські акварелі», «Танцювальна сюїта», «Мальчиш Кибальчиш». Твори для фортеп'яно І. Шамо стали важливим етапом у розвитку цього жанру, збагатили українську фортеп'яну літературу як щодо образного змісту, так і засобів музичної виразності, значно поповнили педагогічний та концертний репертуар сучасних піаністів.

Слід зазначити, що І. Шамо був прекрасним виконавцем власних творів, а тому добре знав виразові можливості інструменту та специфіку звукової палітри фортеп'яно. Сучасники згадували його натхненну гру, стриманість у розкритті емоцій, відсутність форсованого звуку, глибоке й м'яке туше, досконале володіння педаллю. При цьому віртуозність і піаністична техніка у І. Шамо завжди були підпорядковані художнім завданням, що стоять перед виконавцем. Оригінальні фортеп'яні твори композитора адресовані як юним виконавцям, так і професійним музикантам, а тому можуть використовуватись і як навчальний матеріал, і виконуватись на великій концертній сцені.

Більшість фортеп'яних циклів та сюїт, а також окремі п'єси для цього інструменту, мають програмні назви, що конкретизує музичний образ, допомагає краще осягнути художній задум автора. Фортеп'яна музика І. Шамо відзначається

багатством образного змісту. Тут і поетичні картини природи, і колоритні жанрово-побутові сценки; психологічні «музичні портрети», і глибокі філософські роздуми про сутність людського буття. У фортепіанній музиці І. Шамо постають героїчні й трагічні сторінки історичного минулого, яскраво змальована велична постать Т. Шевченка, поезія якого поєднала щирість ліричного вислову та чіткість громадянської позиції із закликом до боротьби за кращу долю народу. Композитор звертався не тільки до національної тематики, але, як вже згадувалось, яскраво розкрив у своїх творах самотність музичної культури інших народів, наприклад у фортепіанних циклах «Пісні друзів», «Танцювальна сюїта», «Картини російських живописців».

З одного боку, І. Шамо міцно спирається на досягнення своїх попередників, серед яких слід згадати М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Мусоргського, С. Рахманінова, К. Дебюссі, М. Равеля. З іншого боку, композитор виступає сміливим новатором, творцем власного фортепіанного стилю, що синтезував традиції різних епох та художніх напрямків. В музиці І. Шамо відчутний дух барокових імпровазацій; чіткість й ясність форм пов'язують його музику з епохою класицизму; лірична експресія та виразність мелодики викликають асоціації з творчістю композиторів-романтиків; а своєрідність ладо-гармонічної мови, багатство фактури, оригінальні педальні й регістрові ефекти, важлива роль фортепіанної колористики нагадують творчі експерименти імпресіоністів. І хоча І. Шамо пройшов поза впливом композиторських технік ХХ століття, наприклад додекафонії, в його музиці відчутний дух свого часу завдяки використанню сучасних виразових засобів. Загалом, як справедливо зазначає музикознавець Тетяна Невінчана, «фортепіанну творчість Ігоря Шамо по своїй образній насиченості, багатству звукової палітри, по блискучому володінню специфічними, притаманними тільки цьому інструменту, прийомами виразності, по особливій свіжості й новизні можна зачислити до самих яскравих сторінок української фортепіанної літератури» [6, с. 40].

Серед інструментальних циклів та сюїт І. Шамо особливе місце займає збірка під назвою «12 прелюдій для фортепіано» з присвятою своєму сину Юрію.

Вона була створена у 1962 році в період художньої зрілості митця, а через два роки вийшла друком у видавництві «Музична Україна». Фортепіанний цикл отримав високу оцінку як з боку музикознавців, так і широкого кола любителів музичного мистецтва. Враховуючи значний попит на оригінальну фортепіанну літературу, «Музична Україна» у 1967 році надрукувала друге видання збірки, що розійшлося тиражом у 3500 примірників! До речі, у цьому ж році надійшло у продаж друге видання фортепіанного циклу І. Шамо «Картини російських живописців» як ще одне підтвердження значної популярності музики прославленого композитора. Поєднання яскравого самобутнього таланту, високої професійної майстерності та невтомної наполегливої праці дали прекрасний художній результат.

Збірка «12 прелюдій» охоплює відповідно дванадцять тональностей мажоро-мінору. Її друге видання містить на титульному листі, поряд із заголовком, цікаве доповнення – «Зошит І». Можна припустити, що композитор планував створити фортепіанний цикл у всіх 24 тональностях та згодом опублікувати ще дванадцять прелюдій. Важко назвати причини, які не дозволили І. Шамо реалізувати свій задум та опублікувати «Зошит II». Можливо, композитора зацікавили інші музичні проекти, а можливо дванадцять фортепіанних п'єс, врешті-решт, виявилось достатньо, щоб автор вповні розкрив своє непересічне обдарування лірика, тонкого психолога, майстра поетичної музичної мініатюри. У будь-якому випадку, І. Шамо став продовжувачем славної традиції, що сягає далекого минулого та продовжує активний розвиток у наш час.

Як відомо, жанр «прелюдії» налічує не одну сотню років. Він з'явився в ренесансну добу та виконував функцію вступу, своєрідної імпровізації, вільної фантазії на органі для підготовки слухачів перед виконанням церковних піснеспівів-хоралів. Характерними рисами прелюдювання, що збереглися у процесі розвитку жанру, стали імпровізаційність викладу, плинність розгортання музичної думки, витриманий тип фактури та ритмічного малюнку, перевага «загальних форм руху», тобто фігурацій, арпеджіо, гамоподібних пасажів. В епоху бароко сформувався «малий цикл» у вигляді «прелюдія-фуга», який зустрічається

в орґано-клавірній музиці багатьох композиторів та сягає вершини у творчості Й. С. Баха, зокрема «Добре темперованому клавірі».

Як самостійна фортепіанна мініатюра «прелюдія» отримала «нове життя» у творчості композиторів-романтиків. Починаючи з Ф. Шопена, який створив цикл з 24 прелюдій для фортепіано, чимало авторів ХІХ та ХХ століть зверталися до цього жанру. Кожен з них трактував його по-своєму, відповідно власного стилю, естетичних принципів, тенденцій епохи, відкриваючи все нові й нові можливості втілення художнього задуму. Згадаймо, хоча б, творчість К. Дебюссі, О. Скрябіна, С. Рахманінова, П. Хіндеміта, Д. Шостаковича. «Прелюдія» зустрічається й у фортепіанній музиці багатьох українських композиторів. Це, зокрема, Я. Степовий, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Коляда, М. Колесса, М. Вериківський, І. Белза, Г. Таранов, П. Козицький, М. Скорульський. Фортепіанні цикли з 24 прелюдій створили В. Задерацький, М. Сільванський, І. Карабиць. У цьому контексті «12 прелюдій» для фортепіано І. Шамо займають почесне місце та заслуговують на особливу увагу з боку виконавців, педагогів, музикознавців та широкого кола любителів музичного мистецтва.

2.2. Характеристика фортепіанного циклу та аналіз Прелюдії №8

Фортепіанний цикл прелюдій І. Шамо, як уже згадувалось, складається з дванадцяти різнохарактерних п'єс, кожна з яких написана у різній тональності. Загалом автор охопив половину з двадцяти чотирьох тональностей мажоро-мінору. Як і в шопенівському циклі, фортепіанні мініатюри українського композитора розміщені по кварто-квінтовому колу з чергуванням мажору й паралельного мінору. Але на відміну від музики Ф. Шопена, у І. Шамо відсутні прелюдії в бемольних тональностях. Загальну схему його фортепіанного циклу можна записати наступним чином:

номер п'єси	тональність	темпове визначення	авторське визначення характеру (переклад)
Прелюдія №1	C-dur	Andante severo	строго, серйозно
Прелюдія №2	a-moll	Moderato rustico	по-сільськи
Прелюдія №3	G-dur	Allegro molto, rabbioso	скажено, дико, шалено
Прелюдія №4	e-moll	Moderato soave	з солодкавим присмаком
Прелюдія №5	D-dur	Andante concentrato	концентровано, зосереджено
Прелюдія №6	h-moll	Vivo snallamente	струнко
Прелюдія №7	A-dur	Allegro molto, zeffiroso	легко, ефірно
Прелюдія №8	fis-moll	Andante, quasi campana	наслідуючи дзвони
Прелюдія №9	E-dur	Andante spianato	рівно, спокійно, збалансовано
Прелюдія №10	cis-moll	Presto tempestoso	бурхливо, драматично
Прелюдія №11	H-dur	Allegro molto, con fuoco, robusto	з вогнем, міцно, впевнено, активно
Прелюдія №12	gis-moll	Andante, cupo	похмуро, сумно

Слід наголосити ще раз, що практично всі фортепіанні цикли та окремі п'єси І. Шамо мають програмні назви. Програмність притаманна музиці різних епох та стильових напрямків. Вона зустрічається у творчості багатьох композиторів, адже допомагає конкретизувати авторський задум, спрямувати фантазію виконавця та слухача в правильному напрямку. Проте часто, прагнучи розширити образний зміст власного музичного доробку, композитори відмовляються від конкретних назв чи літературних визначень. Це значно ускладнює завдання для виконавця, але й дає можливість виразити свою індивідуальність, стати співавтором-

інтерпретатором того чи іншого авторського твору. Саме до цієї групи фортепіанної музики й належить цикл прелюдій І. Шамо – унікальний зразок у творчому доробку митця, п'єси якого не мають програмних назв. Втім композитор, все-таки, дає нам певний «ключ» до розуміння свого задуму. Мова йде про темпові «підказки», що визначають характер тої чи іншої фортепіанної мініатюри. Вони зафіксовані у вищенаведеній таблиці. До того ж, як вказує музикознавець Віктор Клиш, збірка прелюдій І. Шамо тісно пов'язана з попередніми циклічними творами композитора, зокрема «Картинами російських художників» й «Тарасовими думами», що заслуговує окремого дослідження [3, с. 203].

Стосовно образних сфер даного циклу, то вони привертають увагу своїм багатством, різноманітністю та розкривають широку палітру людських думок, почуттів, переживань. Тут і тихий просвітлений смуток, і бурхливі прояви емоцій; мрійливий, споглядальний настрій і радісне поривання; безтурботний грайливий дух і глибока скорбота. Як і в фортепіанних збірках прелюдій інших композиторів, наприклад Ф. Шопена, О. Скрябіна, С. Рахманінова, І. Шамо створив цілу «галерею картин», що правдиво характеризують внутрішній світ людини, психологію ліричного героя – сучасника композитора. Вишукана інтимна лірика (Прелюдія №4) і глибокий філософський роздум (Прелюдія №12); картина скорботно-просвітленого похоронного ходу у супроводі дзвону (Прелюдія №8) і святкове народне гуляння (Прелюдія №11); вишукана пасторальна картинка сільської природи (Прелюдія №2) і грізний пейзаж розбурханої стихії (Прелюдія №10) – ось тільки деякі суб'єктивні враження від музики українського композитора.

За відсутності програмності, ще одним важливим засобом конкретизації музичного образу у фортепіанному циклі І. Шамо виступає жанрове узагальнення. Як і прелюдії Ф. Шопена, окремі п'єси українського композитора проявляють риси тих чи інших музичних жанрів, що впливає з їх інтонаційної будови, типу мелодичного руху, специфіки ритму, ладо-гармонічних засобів, фактурних особливостей тощо.

Наприклад ознаки коліскової помітні в Прелюдії №1, для якої характерне м'яке погойдування ритму, неодноразове повторення поспівок, витримані органні пункти. Гармонічні «переливи» та елементи звукозображальності, що асоціюються з голосами веснянкової природи, дозволяють визначити жанрові ознаки Прелюдії №2 як пастораль. В Прелюдії №3 нестримний танцювальний рух у розмірі 6/8 рівними тривалостями в прискореному темпі нагадує італійську тарантелу. Риси елегії притаманні Прелюдії №4. Сумно-просвітлений характер та окремі виразові засоби п'єси І. Шамо дозволяють провести паралелі з аналогічними зразками у творчості інших композиторів, наприклад загальновідомою «Елегією» Ж. Массне, написаною також в тональності мі мінор. В Прелюдії №6 зустрічаємо гамоподібні та арпеджовані пасажі, що належать до так званих «загальних форм руху», єдину ритмічну пульсацію рівними шістнадцятками, витриманий тип фактури від початку і до закінчення твору. Всі ці риси вказують на зв'язок із жанром етюдів. Водночас серед дванадцяти п'єс фортепіанного циклу І. Шамо ця інструментальна мініатюра найбільш «прелюдійна». Акордовий виклад першого розділу Прелюдії №8 пов'язаний із жанром хоралу. Безперервний моторний рух в швидкому темпі короткими рівними тривалостями з «перегуками» голосів у вигляді чергування правої та лівої рук виконавця, драматизм та ораторська патетика Прелюдії №10 – все це нагадує жанр токати. В останній п'єсі фортепіанного циклу присутні риси ноктюрну, про що свідчить наспівний характер теми з виразними мелодичними фразами, які звучать на фоні арпеджованого акомпанементу.

Більшість прелюдій І. Шамо змальовують один образ. Зберігаючи загальний характер п'єси, композитор немов розкриває його з різних сторін, збагачує новими відтінками. До цієї групи належать прелюдії №1, 2, 3, 6, 9, 10, 11, 12. Єдиний образ також лежить в основі прелюдій №4 і 5, проте вони відзначаються більш активним музичним розвитком. Невпинне динамічне наростання призводить, врешті-решт, до ліричної або драматичної кульмінації з поступовим «згасанням» вибухової експресії.

Якщо вищезгадані фортепіанні мініатюри, попри значні масштаби та різнобарвну палітру емоцій, розвивають єдиний музичний матеріал, то прелюдії №7 і 8 побудовані на протиставленні гостроконтрастних образів. Тому вони написані в тричастинній формі, де крайні розділи, особливо в Прелюдії №8, різко контрастують середині п'єси. Загалом принцип контрасту лежить в основі всього циклу І. Шамо і проявляється не стільки в межах тої чи іншої фортепіанної мініатюри, скільки між самими прелюдіями. Слід зазначити, що кожна з прелюдій композитора є самодостатнім твором. Якщо шопенівський цикл виконується переважно повністю, відповідно до усталеної традиції, то прелюдії І. Шамо можуть звучати окремо та використовуватись і як навчальний матеріал, і входити до репертуару концертуючих піаністів.

Характеризуючи фортепіанний цикл українського композитора, необхідно декілька слів сказати про особливості піаністичної техніки. Без сумніву, виконання прелюдій І. Шамо доступне тим піаністам, які не тільки досконало оволоділи виразовими можливостями інструменту, а досягли відповідної художньої зрілості. В прелюдіях ми зустрічаємо різноманітні засоби та прийоми гри для розкриття образного змісту тої чи іншої фортепіанної мініатюри. Тут і віртуозні пасажі та фігурації, і акордові комплекси, «спів» інструментальної кантилени і елементи звукозображальності, що вимагають від виконавця особливих навиків звукодобування. Як зазначає музикознавець Т. Невінчана, «підключись про специфіку і природність звучання інструменту, І. Шамо намагався максимально симфонізувати свої фортепіанні «партитури». Він винахідливо експериментував з фактурою, намагаючись максимально наситити звучання...створити ілюзію виконання нібито декількома групами оркестрових інструментів. Особливо тут мають вагу оригінальні (часом ніким до нього не використовувані) педальні і регістрові ефекти» [6, с. 39]. Можна стверджувати, що прелюдії І. Шамо репрезентують самобутній фортепіанний стиль композитора та особливості його піанізму, а тому заслуговують уваги та відповідного аналізу з боку музикознавців. Як приклад, пропонуємо більш детальну характеристику Прелюдії №8.

Прелюдія №8 є серед найпопулярніших п'єс циклу, про що свідчать, зокрема, записи її виконання, які можна знайти на платформі «YouTube». Наприклад, фортепіанна мініатюра І. Шамо прозвучала у виконанні Ольги Гроздовської на концерті в рамках фестивалю «Іменини Петра Чайковського в Низах», що відбувся 11 липня 2018 року в міській галереї міста Суми. Також можна згадати виконання цього твору Олександром Бошнаковою на III Міжнародному конкурсі піаністів-любителів «Фортепіанні мости», що відбувся в Санкт-Петербурзі в липні 2013 року.

Як уже згадувалось, І. Шамо конкретизує музичний образ Прелюдії №8 авторською вказівкою «*Andante, quasi campana*» (Приклад 1). Дзвоновість зустрічається у творчості багатьох композиторів, кожен з яких трактує її по-своєму. Якщо у К. Дебюссі чи М. Равеля на перший план виступає декоративно-колористичний фактор, то у «кучкістів» чи С. Рахманінова звукозображальність підпорядкована образному змісту. Таким чином композитори розкривають психологію свого героя, окреслюють ідейну сутність задуму, трансформують звучання дзвону у багатозначний символ. В українській фортепіанній музиці дзвоновість також займає важливе місце, наприклад у Сонаті Л. Ревуцького, в Першій сонаті та початковій п'єсі циклу «Відображення» Б. Лятошинського чи Етюдів до-дієз мінор ор.8, №10 В. Косенка. І. Шамо продовжує цю традицію та створює п'єсу, в якій семантика похоронного дзвону уособлює вічну філософську проблему Життя і Смерті, Людини і Долі.

Прелюдія написана в тричастинній формі, де крайні розділи змальовують скорботний ритуал за участю церковного хору. Строгий, поважний, аскетичний хорал, що окреслює трихордову поспівку (fis – e –fis – cis); акордова фактура із використанням кварто-квінтових паралелізмів; залучення високого й низького регістрів фортепіано без заповненої середини, що створює ефект просторовості; неквапливий рух із зупинками на довгих тривалостях, немов похоронна процесія час від часу «застигає» від усвідомлення невідворотності трагедії; приглушена динаміка – ось основні виразові засоби музики. Як зазначає В. Клиш, Прелюдія фа-дієз мінор пов'язана з українськими фольклорними джерелами [3, с. 203]. Зокрема

повторення акорду (п'ятий такт) в тріольному ритмі викликає асоціації з перегрою на бандурі. Сувору епічну декламацію згодом змінює ліричний варіант теми з використанням підвищених та понижених ступенів. І тільки в глибоких басах час від часу повторюється домінантовий органний пункт, імітуючи глухі удари дзвону.

Середній розділ п'єси різко контрастує попередній музиці. Спочатку тихо, а згодом все голосніше чути цілу «симфонію» дзвонових звучань, які привертають увагу своєю декоративністю та колористикою. Віртуозні пасажі та фігурації, барвисті дисонуючі співзвуччя, остинатна ритмічна пульсація з прискоренням темпу наприкінці розділу (*accelerando*) та наростання динаміки – все це створює незабутнє враження. Використовуючи акустичні можливості фортепіано, І. Шамо «розцвічує» дзвонове відлуння та драматизує музичний образ. Кульмінація прелюдії припадає на початок репризи: грізно й жорстко, як набат, звучить основна тема на *fff*, сповнена відчаю та гніву. Проте дуже швидко повертається попередній стан душевного заціпеніння та зосередженої скорботи. Твір закінчується імітацією віддалених ударів дзвону, які стихають і розчиняються назавжди...

2.3 Стильові риси фортепіанного циклу та його зв'язки з фольклорними джерелами

Як уже згадувалось, творчість І. Шамо органічно поєднала традиції та новаторство, що яскраво засвідчує його цикл «12 прелюдій для фортепіано». З одного боку, композитор міцно спирається на досягнення своїх попередників, які зверталися до цього жанру, зокрема Й. С. Баха, Ф. Шопена, К. Дебюссі, С. Рахманінова, Л. Ревуцького. З іншого боку, І. Шамо використовує широкий арсенал виразових засобів для розкриття образного змісту та характеризує внутрішній світ людини – свого сучасника. Врешті-решт, в музиці українського автора відчутні зв'язки з національним фольклором, що проявляється на багатьох рівнях та визначає самобутність його композиторського доробку. Стильові риси фортепіанного циклу І. Шамо сягають різних епох. Розглянемо це на конкретних прикладах.

В Прелюдії №8 хоральні акорди, що нагадують суворі, аскетичні церковні піснеспіви у супроводі дзвону та бурхливі пасажі в дусі органних імпровізацій, викликають асоціації з музикою епохи бароко. В Прелюдії №12 натхненна лірична кантилена, експресивна ладо-гармонічна мова з використанням альтерацій, секвенцій, модуляцій; мелодизована фактура, основою якої виступають арпеджовані фігурації – все це зустрічається у багатьох творах композиторів-романтиків. Імпресіоністичний колорит притаманний Прелюдії №2. Про це свідчить, серед іншого, переливчастий остинатний мотив, на фоні якого з'являються та розчиняються в ньому короткі мелодичні поспівки; також – барвисті тремолуючі кварто-квінтові співзвуччя, квінтово-октавні паралелізми; звертає на себе увагу й багатство фактури, зокрема співставлення крайніх регістрів фортепіано при незаповненій середині, що створює ефект просторовості. Згадаймо ж, знову таки, Прелюдію №8 І. Шамо з її акордовими паралелізмами в дусі програмної мініатюри «Затонулий собор» К. Дебюссі з фортепіанного циклу «24 прелюдії».

У циклі «12 прелюдій» І. Шамо стильові риси різних епох можуть поєднуватись в межах однієї фортепіанної мініатюри та збагачуватись сучасними прийомами композиторського письма. І хоча автор не зловживає «зовнішніми ефектами» та не використовує ускладнену музичну мову, в прелюдіях зустрічаємо і хроматизовані пасажі, і гостродисонуючі акорди, і несподівані гармонічні послідовності, і примхливу ритміку зі зміною метру, і остинатну ритмічну пульсацію. Всі ці засоби музичної виразності допомагають передати «дух часу», розкрити психологію людини середини-другої половини ХХ століття. Загалом фортепіанний цикл І. Шамо, що синтезував різні стильові напрямки, може розглядатись як яскравий приклад неокласицизму в сучасному українському музичному мистецтві.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує питання впливу народнопісенних джерел на творчість композитора загалом та музику його прелюдій зокрема. Слід зазначити, що І. Шамо зрідка цитує фольклорні мелодії, як-от в програмному фортепіанному циклі «Тарасові думи», де звучать народні теми

на слова Т. Шевченка – «Думи мої, думи мої...» (перша новела) чи «Реве та стогне Дніпр широкий» (п'ята новела). Можна згадати й сі мінорну «Веснянку» де з'являється прихована цитата української танцювальної пісні «Дівка в сінях стояла». Переважно композитор створює власні мелодії, насичені ароматом української народної музики. Вони виявляють інтонаційну спорідненість з різними жанрами фольклору, зокрема піснею-романсом, календарно-обрядовими піснями, танцювальними награваннями, думним епосом. В прелюдях, можливо, ці зв'язки менш помітні та проявляються через узагальнення тих чи інших «інтонаційних фонем». Проте оспівування окремих звуків ладу, особливо важлива роль квінтового тону, плавність мелодичної лінії в Прелюдії №4, без сумніву, пов'язує музику композитора з українською народною пісенною лірикою. А от в Прелюдії №2 можна провести паралелі з давніми обрядовими мелодіями, наприклад гаївками чи пастушими награваннями, що сягають ще язичницьких часів та побудовані на так званих «трихордових поспівках» з неодноразовим повторенням короткого інтонаційного «зерна».

Грайливі танцювальні ритми Прелюдії №7, з несподіваними метро-ритмічними змінами (чергування 4/4; 5/4; 3/4) споріднені з українськими хорободами й танками. Композитор творчо переосмислює й запальну енергію італійського народного танцю «тарантела» в Прелюдії №3, що трансформується в грізний образ нестримного руху.

Повертаючись до специфіки метро-ритму в творчості І. Шамо, слід підкреслити, що зміна розміру часто зустрічається в багатьох протяжних багатоголосих піснях центрально-східної України. Це створює відчуття імпровізаційності, плинності, невимушеності розгортання музичної думки. Композитор також часто застосовує принцип підголосковості, коли основна тема у повільних п'єсах доповнюється виразними контрапунктуючими голосами як її варіантами, наприклад в Прелюдії №4 чи Прелюдії №12. Варіантно-варіаційний принцип розвитку та підголоскова фактура є характерними рисами не тільки українського фольклору, а й зустрічаються в музиці інших народів. Це ж стосується й паралельного руху голосів, наприклад в Прелюдії №9, що притаманно народному

хоровому багатоголосю. Загалом І. Шамо часто застосовує хоровий тип фактури фортепіанної партії. Вперше з цим ми зустрічаємось в музиці М. Лисенка у вигляді октавного подвоєння голосів чи акордових паралелізмів. Згодом такий принцип зі зміною кількості голосів в акордовому викладі, інколи сходженням голосів до унісону можна помітити в інструментальних творах інших українських композиторів. У фортепіанному циклі І. Шамо часом відчувається оркестровий тип мислення композитора, прагнення до симфонізації фортепіанної фактури.

Щодо ладо-гармонічної мови в прелюдях І. Шамо, то вона також пов'язана з фольклорними впливами. Згадаймо, хоча б, постійне повернення до опорного тонального центру До мажору, попри досить складну гармонічну вертикаль, в Прелюдії №1. Чи ладову перемінність у вигляді «балансування» між Ля мажором і фа-дієз мінором в Прелюдії №7, що також притаманно багатьом народнопісенним зразкам.

Стосовно використання поліфонії в музиці І. Шамо, то, як зазначає Юрій Вахраньов, «аромат народної пісенності особливо відчувається в мерехтливому серпанку поліфонічних візерунків фортепіанної тканини» [2, с. 84]. Композитор використовує прийом імітації в повільних п'єсах, наприклад в Прелюдії №12, підкреслюючи стримано-зосереджений характер цієї поетичної мініатюри. Таким чином, він мелодизує фактуру, насичує її підголосковістю, збагачує музичний образ психологічними нюансами. У швидких п'єсах драматичного змісту, наприклад Прелюдії №3, імітація у вигляді гамоподібних пасажів та «перегуків» двоголосної фактури підкреслює динаміку та енергію навального руху. Канонічна імітація в обрамленні підголосків на фоні виразної мелодії басів зустрічається в Прелюдії №5. Поєднання подвійного органного пункту (на тоніці й домінанті) і остинато помітне в Прелюдії №1.

Ще одна риса, що пов'язує музику І. Шамо з фольклорними джерелами – це наслідування звучання тих чи інших народних інструментів, зокрема бандури, скрипки, сопілки, ансамблю «троїстої музики». Наприклад дзвінкі тембри дерев'яних духових, що символізують весняне пробудження природи, відчутні в Прелюдії №2. А от музика Прелюдії №7 асоціюється з легкою, веселою,

безтурботною грою народного інструментального ансамблю. Як зазначає Ю. Вахраньов, в Прелюдії №8 композитор, прагнучи відтворити дзвін, дає цінну вказівку: «акорд взяти беззвучно, звучання затримувати на педалі». Проте такий спосіб звукодобування нагадує не тільки власне дзвін, а й затухаюче звучання бандури [2, с. 98].

Таким чином, музика І. Шамо, зокрема його фортепіанний цикл «12 прелюдій» засвідчує глибоке осягнення автором специфіки народного музичного мислення та народнопісенних джерел, їх творче опрацювання відповідно до власного композиторського стилю. Мелодична щедрість, різноманітність ритміки, багатство ладо-гармонічної мови, різноплановість фактури, детальне опрацювання музичного матеріалу – все це вказує на високу професійну майстерність автора.

Наприкінці цього розділу хочеться відзначити, що у січні 2019 року у виконанні відомого піаніста Дмитра Чеснокова, який багато років живе у Франції та пропагує творчість українських композиторів, зокрема Б. Лятошинського, вийшло Повне зібрання фортепіанних творів І. Шамо на трьох дисках (CD). І серед численних циклів та сюїт, записаних Д. Чесноковим, важливе місце займає цикл «12 прелюдій» І. Шамо.

ВИСНОВКИ

На сучасному етапі розвитку музичної культури постать Ігоря Шамо отримує новий резонанс у музичних колах. Багатогранна творчість відомого українського композитора проходила у руслі передових тенденцій в історії української музики другої та третьої третини ХХ сторіччя. Його музичні твори були віддзеркаленням художніх орієнтирів тієї епохи.

Композитор працював у різних жанрах (симфонічних, фортепіанних пісенних хорових, камерно-інструментальних), у різних стильових течіях (необарокова, неокласична, неоромантична, неофольклорна). За словами багатьох сучасних музикознавців, Ігоря Шамо вважають класиком, бо його твори вирізнялися не тільки високим професіоналізмом, а й збагатили майже всі жанри музичного мистецтва. Також, композитор є одним із засновників нового жанру в українській музиці – хорової фольк-опери.

Талан Ігоря Шамо дозволив йому увійти в історію української та світової музики, як композитор з високим ліричним обдаруванням та мелодистом з багатою образною думкою. Безумовно, апогеєм творчості являється жанр пісні, котрий налічує близько 300 зразків. А таке значиме місце пісенного доробку мало сильний вплив і на інші жанрові віхи творчості.

Конкретно фортепіанний доробок І. Шамо репрезентує доволі широку палітру його творчих інтересів. Різноманітні за жанрами (сюїта, фантазія, fuga, соната) і стильовими ознаками (джаз, фольк, постмодерн) твори викликають безперечний інтерес виконавців. Так, на прикладі «12 Прелюдій» Ігоря Шамо у роботі аналізується різноманіття «художніх образів» та розкриваються особливості композиційної творчості композитора, його стиль та музикознавчий аналіз твору. Особлива увага приділяється питанню впливу фольклорних джерел. Зазвичай композитор створює свої власні мелодії, але вони без сумніву пов'язані з українською народною пісенною лірикою. Це засвідчує про глибоке осягнення автором специфіки народного музичного мислення та народнопісенних джерел.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська Н. *Композитор І. Шамо та його пісенна творчість*. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. Збірник статей. К., 2007. Вип. 49. С. 107-114.
2. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо. Українське музикознавство. Випуск 5. К.: Музична Україна, 1969. С. 84-98
3. Кашкадамова Н. *Фортепіанне мистецтво останньої третини ХХ сторіччя*. Н. Кашкадамова. Львів, 2013.
4. Кли́н В. О музыке. В. Кли́н. К: Музична Україна, 1985. – 351 с.
5. Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика (1917 – 1977). К.: Наукова думка, 1980.
6. Козаренко О.В. *Феномен української національної музичної мови*. О.В. Козаренко. Львів, 2000. – 286с.
7. Корній Л. *Історія української музики*. Л. Корній. в 6-ти томах. Т.4. Київ: Наукова думка, 1992.
8. Мазель Л. *Вопросы анализа музыки*. М. : Сов. композитор, 1991. 2-е изд., доп. 376 с.
9. Малаєва Т. М. *Формування музичного мислення виконавця (на прикладі творчості Ігоря Шамо)*. Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь, 2016. Вип. 12 С. 53-57.
10. Муха А. Шамо Ігор Наумович. Композитори України та української діаспори: довідник Антон Муха. К. : Муз. Україна, 2004. С. 322-323.
11. Невінчана Т. Ігор Шамо. К.: Музична Україна 1982. 88 с.

- 12.Панько Т. *Пісенний щоденник Ігоря Шамо*. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. Збірник статей. К., 2007. Вип. 49. С. 131-138.
- 13.Пахомова Є. Г. *Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ століття*. Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 1 (34). С. 101-111.
- 14.Рудик М. *Ескізи до огляду української інструментальної музики останньої третини ХХ ст.* Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 23: До 10-річчя Інституту мистецтво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2011. С.150-156.
- 15.Я з вами був і буду кожну мить. Спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо. К. : Гроно, 2006. - 248.

ФОТОГРАФІЯ

41

ya tempo

rit.

43

This system contains measures 41, 42, and 43. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a rapid sixteenth-note pattern in measures 41 and 42, which then slows down in measure 43. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fermata is placed over the final notes of measure 43.

VIII

Andante, quasi campana

ppp

This system contains measures 44, 45, 46, and 47. The tempo is marked 'Andante, quasi campana'. The music is characterized by a very soft dynamic of *ppp*. The right hand plays a series of chords, some with triplets, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A large slur encompasses the entire system.

pp

pp

8

This system contains measures 48, 49, 50, and 51. The dynamics are marked *pp*. The music features long, flowing lines in both hands, with a prominent eighth-note accompaniment in the left hand. A slur covers the system, and a fermata is placed over the final notes of measure 51.

P dolce

p

This system contains measures 52, 53, 54, and 55. The tempo is marked 'P dolce'. The music is in a more lyrical style with a dynamic of *p*. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A slur covers the system, and a fermata is placed over the final notes of measure 55.

44

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A *pp* dynamic marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation. The right hand features a series of chords marked with *sf* (sforzando). The left hand continues with a steady accompaniment. A dotted line with an '8' below it indicates an octave shift for the left hand.

Third system of musical notation. The right hand plays a series of chords marked with *p* (piano). The left hand continues with a steady accompaniment. A dotted line with an '8' below it indicates an octave shift for the left hand.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A *pp* dynamic marking is present at the end of the system.

- *) Аккорд вальс уричисто, звучание задерживается на педали.
 **) Аккорд вальс отрывного, звучание удерживается на педали.

pp
8.....

musical notation system 1, featuring dynamic markings: *poco sfz*, *a sfz poco*, *piu sfz*, and *animato sfz*.

musical notation system 2, featuring dynamic marking: *pp*.

musical notation system 3.

musical notation system 4.

musical notation system 5.

46

This musical score consists of four systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The first system (measures 46-47) features a complex, flowing melody in the right hand with many slurs and ties, and a bass line with eighth-note patterns. The second system (measures 48-49) continues the melodic development with similar slurs and ties. The third system (measures 50-51) includes the dynamic marking *f sempre* and shows a more rhythmic bass line with eighth-note chords. The fourth system (measures 52-53) features a more active bass line with frequent eighth-note chords and slurs. Various performance markings such as *v* (accents), *8* (octaves), and *ff* (fortissimo) are present throughout the score.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music consists of eighth-note patterns in both hands.

Second system of musical notation, including a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It features eighth-note patterns with '8va' markings below the bass line.

accelerando

Third system of musical notation, including a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music features eighth-note patterns with slurs.

ben marcato

Fourth system of musical notation, including a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music features eighth-note patterns with slurs and accents.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *fff* and *poco sostenuto*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes dynamic markings like *pp*.

Third system of musical notation, showing a continuation of the musical piece with various dynamics and articulation. It includes markings such as *pp* and *8.....*.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with dynamic markings like *p* and *8.....*.

*) Взята беззвучно
*) Взята беззвучно

49

pp 8.....!

sf

sf

sf

sf

8

8.....!

*) Ванти беззвучно
*) Ванти беззвучно

Прелюдія №8. Приклад 1