

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

Лучкевич Соломія Ігорівна

**ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ПРЕЛЮДІЇ
У ТВОРЧОСТІ ОЛЬГИ ОЛЬШАНЕЦЬКОЇ**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики
Чубак Антоніна Андріївна

Рецензент –

кандидат мистецтвознавства, ст.
викладач кафедри музичної
україністики та медієвістики
Загнітко Катерина Миколаївна

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Жанр фортепіанної прелюдії у творчості українських композиторів.....	5
РОЗДІЛ 2. Фортепіанні прелюдії Ольги Ольшанецької: структурно-композиційні та інтерпретаційні особливості.....	13
2.1. Шість прелюдій 1947-1948 рр.	14
2.2. Вісім прелюдій 1956-1957 рр.	22
2.3. Деякі аспекти виконання.....	29
ВИСНОВКИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	33

ВСТУП

Актуальність дослідження. Серед найбільш популярних жанрів у історії світового фортепіанного мистецтва одне з чільних місць належить прелюдії. Вона пройшла тривалий шлях у своєму розвитку – від вступної невеликої, несамоїсної, часто імпровізаційної п'єси до самоїсної синтезуючого жанру. Важливе місце відіграла прелюдія і у творчості українських композиторів. До цього жанру зверталось чимало вітчизняних митців, серед них В. Барвінський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, Я. Степовий, М. Коляда, М. Колесса, М. Вериківський, І. Белза, Г. Таранов, П. Козицький, М. Скорульський, І. Шамо, В. Задерацький, М. Сильванський, І. Карабиць та чимало інших.

До жанру прелюдії зверталась також і галицька інтелігентка, піаністка та композиторка *Ольга Ольшанецька* (1905-1973), постать якої є незаслужено забутою. Не дивлячись на те, що її творчий спадок містить чимало різножанрових опусів, жодного з них мисткиня не побачила у друці¹ та не почула у чиємусь виконанні. Недостатня популярність творчості композиторки, відсутність її наукового осмислення, а також факт присутності прелюдій у репертуарі автора цієї роботи, переконливо демонструють актуальність обраної теми.

Відтак, **предметом** пропонованої бакалаврської роботи є два зошити прелюдій О. Ольшанецької, **об'єктом** – структурно-композиційні та виконавські особливості цих творів в контексті розвитку жанру в українській музичній культурі ХХ століття.

Виходячи з цього, **мета** дослідження – комплексно розглянути прелюдії О. Ольшанецької в контексті розвитку жанру в українській музичній культурі ХХ століття. Для її реалізації слід виконати наступні **завдання**:

¹ Слід зазначити, що лише у 2018 році фортепіанні твори композиторки були опубліковані у Торонто з ініціативи Заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора Майчика Остапа Івановича.

- простежити зародження та розвиток жанру фортепіанної прелюдії у творчості українських композиторів;
- висвітлити основні віхи життєтворчості Ольги Ольшанецької;
- здійснити музично-теоретичний аналіз двох зошитів прелюдій композиторки;
- подати власне бачення виконавської інтерпретації обраних прелюдій.

Матеріалом дослідження є нотний матеріал двох циклів прелюдій Ольги Ольшанецької (1947-1948 та 1956-1957) та власний інтерпретаційний досвід.

Джерелознавчою базою при написанні бакалаврської роботи слугувала література, присвячена українській музичній культурі ХХ століття та постаті О. Ольшанецької, розвідки з історії фортепіанного мистецтва та дослідження, присвячені жанру фортепіанної прелюдії.

Методи дослідження. Методологічним підґрунтям дослідження є комплекс загальнонаукових та спеціально музикознавчих методів, а саме: історико-культурологічного, джерелознавчого, емпіричного, аналітичного, компаративного тощо.

Практичне значення. Здійснене дослідження заповнює інформаційну лакуну, пов'язану з посталями маловідомих українських композиторів ХХ століття. Результати бакалаврської праці можуть бути використані у практичній роботі над аналізованими творами. Дані напрацювання дозволять музикантам більш осмислено підійти до виконання. Зібрані при написанні роботи матеріали можуть стати методологічною базою для занять з історії музики, теорії та практики музичного виконавства, історії фортепіанного виконавства тощо.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел, що містить 29 позицій. Загальний обсяг роботи – 35 сторінок, з них 32 сторінки основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ ПРЕЛЮДІЇ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Жанр фортепіанної прелюдії має багату музичну історію, що йде своїм корінням вглиб попередніх століть. Прелюдія в своєму розвитку пройшла тривалий шлях, але музичну автономію означений жанр завоював вже в рамках романтичної фортепіанної мініатюри. Загальновідомим є походження прелюдії як вступного розділу, приналежність до імпровізаційного музикування, що пізніше перетворилась у оформлений твір ліричного спрямування. Прелюдія є синтезуючим жанром, діапазон її жанрових основ є значно ширшим у порівнянні з іншими фортепіанними п'єсами малої форми. Розвиваючись у різні епохи, піддаючись впливу інших жанрів, фортепіанна прелюдія залишається саме прелюдією за своєю суттю.

Першими прелюдіями були твори для лютні епохи Відродження. Ці твори являли собою лаконічні виступи, що виконувались перед великими п'єсами. Виконавці на інструменті часто використовували прелюдії для того, щоб перевірити настройку інструмента чи акустику приміщення перед виступом.

Наступним етапом розвитку жанру є творчість французьких клавесиністів, в яких прелюдія нерідко відкривала сюїту. Вона також мала, передусім, прикладний характер і слугувала підготовкою п'єси в певному тоні і для проби інструмента. У Ф. Куперена ми зустрічаємось з прелюдією, де вказаний тільки звуковисотний запис. При всій свободі все ж рамки мелодичної та гармонічної схем не створюють враження непродуманості. В подальшому прикладна функція потрохи поступається більш збагаченому трактуванню жанру.

Свого розквіту жанр прелюдії досягнув у творчості Й. С. Баха. Його органні та клавірні прелюдії, що передували фузі, вводять в тональну та образно-емоційну сферу. Інколи прелюдія завдяки розчиненості тематизму відтіняє фугу,

а інколи сприяє єдності лірико-драматичного циклу. Художньою довершеністю відзначаються прелюдії «Добре темперованого клавіру». В них можемо прослідкувати риси інших жанрів, а також різних пісенних та танцювальних моделей.

Романтичні та постромантичні прелюдії складають зовсім інший різновид жанру. На зміну стриманим прелюдіям приходять яскраві в образному плані п'єси, сповнені лірико-споглядальних настроїв та інтимно-ніжних висловлювань. В творчості Ф. Шопена прелюдія набуває статусу самостійної п'єси. Цикл прелюдій ор. 28 являє собою єдине ціле за концепцією та драматургією. При цьому кожна з прелюдій передає один образ, один емоційний стан. Це все заключено в максимально лаконічній формі.

Прелюдії, представлені в творчості композиторів ХХ – початку ХХІ століття, зберігають властиву їм характеристику – стислість при величезній концентрації думки та психологізму. За своєю сутністю жанр прелюдії покликаний зафіксувати єдиний стан, перебування «у моменті». Образ, що виникає, сприяє створенню певної атмосфери.

Короткий екскурс у розвиток фортепіанної прелюдії дає можливість стверджувати, що жанр має свою специфіку та закономірності на різних етапах еволюції. Прелюдія є важливим, концепційним жанром музичності та виконує власну соціокультурну та культуротворчу функції в межах малої форми. Важлива роль в цьому належить також і творчості українських композиторів, у спадщині яких фортепіанна прелюдія стала яскравим вираженням музичної думки.

Тривалий період підготовки та накопичення досвіду увінчався кристалізацією та розвитком жанру в національному музичному мистецтві ХХ століття. За своєю суттю, жанр прелюдії в українській музиці ґрунтується на принципах народно-інструментального мистецтва та опирається на європейський досвід. Твори цього жанру відрізнялись переважанням романтичного світосприйняття, що пов'язане з особливостями національного менталітету. «На

початку ХХ століття естетичні засади новітньої європейської стилістики позначились на необхідності засвоєння академічних основ композиторського мислення, що відбилось на розширенні жанрової різноманітності та своєрідності неокласичних проявів у творчості вітчизняних митців» [8, с. 40], - стверджує А. Калашнікова. Дослідниця фортепіанних мініатюр в музичній культурі ХІХ – ХХ століття Л. Свірідовська зазначає: «Під впливом національного музичного сприйняття та своєрідності драматургічного розвитку в творчості українських композиторів жанр фортепіанної мініатюри набув якісно нових ознак драматургічного та стилістичного вирішення, що сприяло піднесенню української музичної творчості до світового мистецького рівня» [27, с. 8]. Її міркування можна сміливо екстраполювати і на жанр фортепіанної прелюдії, який був своєрідною творчою лабораторією, де кристалізувались та відпрацьовувались прийоми та техніки, які в подальшому композитори використовували у своїх творах інших жанрів.

Основоположником фортепіанної мініатюри по праву вважається М. Лисенко, який був не лише композитором, але й блискучим концертуючим піаністом. Він був автором близько шістдесяти різножанрових творів для фортепіано. Однак, жанр прелюдії залишився поза межами його творчих зацікавлень.

Творцем жанру фортепіанної прелюдії в українській музичній культурі прелюдій по праву вважається **Василь Барвінський**. Першим опублікованим фортепіанним циклом В. Барвінського були «Прелюдії» (1908). Із восьми прелюдій для фортепіано, створених 20-річним композитором, було опубліковано п'ять. Також композитор є автором Прелюдії методом Ж. Далькроза (1913). В цих творах надзвичайно повно виявились характерні риси його стилю: мініатюрність пропорцій, виразність мелодичних ліній, стрункість та гармонічність форми, увага до деталей, продумана до найдрібніших деталей фактура. В. Барвінський став першим митцем, який, відійшовши від вокально-

хорової музики, почав писати камерно-інструментальні твори, що базуються на унікальному українському мелосі. Його «Прелюдії» демонструють спробу створення імпресіоністичної образності шляхом перетворення української пісенності. Єдиним цілим постає комплекс елементів, через які виявляються пізньоромантичні стилеві ознаки, характерна для жанру колористичність та український тип мелодики й спосіб розвитку. Використання витонченої гармонічної мінливості теж є важливим засобом створення музичного образу. Поряд з міцною опорою на фольклор, фортепіанні твори малих форм В. Барвінського приваблюють класичною ясністю та завершеністю думки, відповідним викладенням тематизму, фактури й структури.

У кожному творі переважає один ліричний образ – замальовка, що передає внутрішній стан людини. Перша прелюдія – стримані варіації, написані під впливом імпресіоністичної образності. Музика другої «пасторальної» прелюдії нагадує умиротворений пейзаж. В третій прелюдії яскраво звучить українська коломийка, примхливо кружляючи у вихорі веселого гуцульського танцю. Четверта «хоральна» прелюдія нагадує піднесений спів церковного хору. П'ята прелюдія є драматичною кульмінацією циклу.

Майже одночасно з В. Барвінським до жанру прелюдії звернулись Л. Ревуцький, Я. Степовий та Б. Лятошинський. *Левко Ревуцький* є автором семи прелюдій, які посіли почесне місце у фонді української музичної класики першої третини ХХ століття. Три прелюдії ор.4 (1913-1914) є прикладом ліричного відображення світу. Вони внесли в українську фортепіанну літературу романтичну імпульсивність емоцій, нестримний порив драматично-вольового почуття. Дві прелюдії ор.7 (1918-1921) продовжують цю лінію, проте тут протиставляється дещо інша образна сфера: «ліро-епічну оповідність заступає бентежна польотність з широким діапазоном образно-асоціативних уявлень» [12, с. 153]. Перша прелюдія Es-dur демонструє переінтонування ліричного та пісенного за природою мотиву у епічне узагальнення. У другій прелюдії b-moll

відчутними стають впливи О. Скрябіна, однак це не пряме наслідування. «Тендітність та польотність образу не супроводжується підвищеною нервовою екзальтацією його виразу, а почуття, хоча й витончене, пов'язане з реальним, земним його виразом» [12, с. 155]. У Двох прелюдях ор.11 (1924) спостерігаємо зіставлення образної сфери індивідуального, імпровізаційно-суб'єктивного начала з більш узагальнено танцювальним, забарвленим зв'язками з народними джерелами, первнем. Перша прелюдія a-moll наділена особливим акварельно-імпресіоністичним колоритом, гострими зламами мелодії, ладовою ускладненістю. Багатошаровість мелодики, хроматизація теми та її розвитку, активне використання підголоскової поліфонії та поліритмії збагачується в середньому розділі твору через збільшення ролі лінійного руху хроматизованих мелодичних ліній. Друга прелюдія Fis-dur демонструє опору тематизму на народнопісенні джерела, стрімку характерність українського танцю, токатність у пануванні чітко ритмічного, швидкого руху та ударної, молоточоподібної техніки; цікаво, що композитор обирає нетипову для жанру прелюдії форму рондо. Особливості п'єси дають підстави розглядати цю прелюдію як зразок неокласицизму в українській фортепіанній музиці.

Фортепіанні прелюдії Л. Ревуцького є характерними зразками мислення композитора. Тут митець постає перед нами передусім як піаніст, а юнацьке захоплення творчістю Ф. Шопена, С. Рахманінова у наскрізно мелодизованій фактурі простежується ще доволі виразно. Це природно для Л. Ревуцького, який мріяв про фортепіанне виконавство, адже йде мова про вершинні здобутки романтичного та неоромантичного фортепіанного спадку. Разом з тим, було би помилкою, розглядати фортепіанні прелюдії композитора виключно в романтичному ключі. Так, третя прелюдія ор.4 апелює до експресіоністичної образності, вираженої тріольним рухом у швидкому темпі, де у кожній групі редукується остання нота. Виходить за межі романтизму й перша прелюдія ор.11 зі своєю ускладненою хроматизмами гармонічною мовою, що неодноразово

нагадує твори пізнього О. Скребіна та імпресіоністів. І вже зовсім в дусі музики ХХ століття звучить друга прелюдія ор.11, де спостерігаємо політональні накладання квазі-народних інтонацій на безперервний та безкінечний механістичний рух супроводу.

Надзвичайно велику роль у розвитку жанру прелюдії в українській музичній культурі належить *Борису Лятошинському*. Перший твір у цьому жанрі, що належить його перу – Траурна прелюдія es-moll (1920). Стильовими орієнтирами для композитора послужила творчість Ф. Шопена та О. Скребіна. Даний опус відзначається інтенсивними пошуками можливостей виходу з усталеної сфери класичної гармонії.

У 1942 році Б. Лятошинський написав «Три Шевченківські прелюдії» ор.38, які відомі також як «Шевченкова сюїта», «Три прелюдії», «Сюїта». Підбір епіграфів з поезії Т. Шевченка визначив назву циклу. «Шевченкові» прелюдії базуються на фольклорному матеріалі. Перша з них, пантеїстична за образністю, побудована на темі української народної пісні «Яром, хлопці, яром». Автентичній мелодії композитор надає індивідуальних особливостей, вдаючись до мелодичного доповнення теми як лаконічними вкрапленнями, так і додавання розгорнутих побудов. Друга прелюдія є трагедійною кульмінацією циклу. Її першоосновою є українська народна пісня «Ой піду я лугом». Б. Лятошинський тут активно використовує прийом мелодично-ладового варіювання. Для підсилення трагедійної образності композитор вводить другий понижений ступінь, якого немає в оригіналі пісні. Народнопісенною основою третьої прелюдії є пісня «Ой у полі криниця безодня», однак тут композитор узагальнює образ, будуючи власну розвинуту тему на основі лаконічної ідеї інтонаційного комплексу фольклорного зразка.

У цьому ж 1942 році побачили світ Дві прелюдії на основі українських народних пісень ор.38 bis. В першій прелюдії всі елементи музичного вислову – тематичні побудови, ладо-гармонічні засоби, фактурні моделі – подані в

активному становленні. В другій прелюдії композитор виклав головну тему у вигляді тонально розімкненої періодичної структури. Тональна невизначеність, намічена у попередній прелюдії, стає основним рушійним джерелом розгортання. Віртуозна спрямованість фактурного плану обидвох прелюдій, особливо другої, де-ін-де позначена рисами рахманіновського піанізму. В цьому циклі темброво-оркестрова спрямованість у творенні образних характеристик підсилюється віртуозною трактовкою технічно-кolorистичних можливостей інструменту.

Останній прелюдійний цикл «П'ять прелюдій» ор.44 Б. Лятошинського був створений майже одночасно із двома попередніми протягом 1942-1943 рр. На думку В. Клима, формування циклу відбулося вже після написання окремих прелюдій. Двоплановість образної лінії показана у вигляді початкового зіставлення між драматично-трагедійним началом першої прелюдії та епіко-ліричним другої. Діалектичний напрям розвитку цих образів призводить до їх взаємовпливу і розкриття масштабу естетичної програми [12]. П'ять прелюдій сприймаються як єдиний цикл, що об'єднаний загальною концептуальною ідеєю, в якому кожна з них – це лише один із етапів на шляху розкриття ідейно-художнього змісту твору. Цикл скріплений не лише ідейно-образним змістом, а й метро-ритмічними, мелодико-інтонаційними, динамічними, тональними, гармонічно-фактурними засобами, які і надають єдності наскрізному розвитку.

Окрім В. Барвінського, Л. Ревуцького та Б. Лятошинського до жанру прелюдії² у музичній культурі ХХ століття зверталось чимало українських композиторів. Серед них – Я. Степовий (прелюдії ор.11 та ор.12, «Прелюд пам'яті Т. Шевченка»), М. Коляда (прелюдія e-moll), М. Колесса («Фантастичний прелюд»), М. Вериківський (Чотирнадцять прелюдій), І. Белза (Чотири прелюдії ор.5), Г. Таранов (Дві прелюдії ор.2), П. Козицький (Сім прелюдій ор.12),

² Як окремої п'єси, так і до циклу мініатюр.

М. Скорульський (Чотири прелюдії op.20), В. Задерацький (24 прелюдії), І. Шамо (12 прелюдій), М. Сильванський (24 прелюдії), І. Карабиць (24 прелюдії) та інші.

На завершення даного розділу слід зазначити, що у фортепіанних прелюдіях українських композиторів першої половини ХХ століття виявилася широта художніх інтересів митців, здатність по-своєму передати найрізноманітніші мистецькі враження і почуття у наймініатюрнішому і найшвидкоплиннішому музичному жанрі.

РОЗДІЛ 2.

ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ ОЛЬГИ ОЛЬШАНЕЦЬКОЇ: СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ

Ольга Ольшанецька (з дому Кулинич, 1905-1973) належить до числа українських музикантів, чия творчість в силу різних обставин була незаслужено забутою. Композиторка народилась у невеликому містечку Борислав на Львівщині у сім'ї високошанованого Осипа Кулинича, що мав свою ковальську справу та займався виготовленням фаєтонів. Батько подбав про те, щоб ґрунтовну освіту отримали всі четверо його дітей. Так, син Роман, закінчивши інженерний факультет у Віденській політехніці, тривалий час працював електротехніком у фірмі «Siemens», а Лев Кулинич після завершення Віденського університету прославився як архітектор. Донька Стефанія отримала економічну освіту проте присвятила себе доглядові за батьками та хворою сестрою.

Ольга – єдина з родини – присвятила себе мистецтву. Вона «була любленою, ніжною, тихою і скромною дитиною. Уже в дитинстві проявила талановитість до музики. Мала надзвичайний слух, підхоплювала мелодії і гарним, милим голосочком співала. Дуже прагнула грати на фортепіано» [19, с. 4]. Так згадує про О. Ольшанецьку її сестра Стефанія. Вважаючи на обдарованість Ольги, батьки подбали про її музичну освіту. Спершу вона займалася з місцевою викладачкою, згодом почала їздити на заняття у Дрогобич. Освіту О. Ольшанецька отримала у Стрийській вчительській семінарії, після завершення якої, одружившись, переїхала до Львова. Тут вона отримала надзвичайно яскраві творчі враження від концертів Г. Левицької, В. Божейко, Л. Колесси, Р. Савицького, після чого вирішила брати приватні уроки з композиції у В. Барвінського і С. Людкевича та фортепіано у Т. Маєрського. Коло спілкування О. Ольшанецької тих років включало в себе багатьох

львівських інтелігентів – музикознавицю З. Ліссу, художниць О. Кульчицьку та Я. Музику, співачок О. Бандрівську та С. Крушельницьку. Завдяки підтримці З. Лісси у 1945 році О. Ольшанецька поступила у Львівську консерваторію у клас композиції А. Солтиса та Р. Сімовича. Але у зв'язку з важкою хворобою, на жаль, змушена була покинути навчання на останньому курсі, проте компонувати продовжила.

Стильовим орієнтиром творчості О. Ольшанецької є творчість Ф. Шопена. Вона взорується на польського композитора у виборі образно-настрійового спектру, структурно-композиційних та фактурних особливостей.

Творчий спадок мисткині не надто об'ємний, проте охоплює різні жанри. Вона є автором симфонічної поеми «Картини Чорного Моря», трьох струнних квартетів A-dur, a-moll, d-moll, фортепіанного квартету c-moll, чотирьох циклів «Поліфонічні вирази на 6 голосів a cantus firmus».

Вагому частку у спадщині композиторки займає фортепіанна творчість. Її перу належить соната, варіаційні цикли, рондо As-dur, прелюдії і фуґи a-moll та два зошити фортепіанних прелюдій (1947-1948pp., 1956-1957 pp.), які ми розглянемо детальніше.

2.1. Шість прелюдій 1947-1948 pp.

Прелюдії (1947-1948pp.) написані у неоромантичному стилі. Відчувається вплив творчості Ф. Шопена на структурно-фактурному рівні, проте в мелодиці можна почути інтонації українських мелодій.

Перша прелюдія написана у хоральній фактурі у до мінорі у повільному темпі (Andante sostenuto). Вільна гармонічна послідовність демонструє з одного боку свободу автора у її трактуванні, оскільки в ній чергуються фрагменти, які можна було б назвати «правильними» з точки зору учбової гармонії та «не правильними». З іншого боку така гармонічна послідовність розкриває інші

принципи її формування – горизонтальні лінії, які час від часу навмисно порушені, та вплив колористичного фонічного начала.

Форму прелюдії можна визначити як період (9 тактів), який поділений на три фрази (2+2+4) скоріш за фактурним принципом, ніж гармонічним. Через незвичний розмір 6/4 гармонічне розгортання не залежить від поділу на такти. Гармонічна послідовність наступна:

$$t - t_6 - t_6^5 - VI_4^6 - t_6 - II_5^6 | II_4^6 - II_9 - зм.VII_5^6 - D_6 - зм.VII_7 | м.VII_7^{-3} - II_6 - II_5^6 - VII_3^4 - III_7 - III_3^5 | D_7^{-5} - D_3^5 - зм.VII_3^4 - VI_6 - t_4^6 | VI_3^5 - S_3^{4\#1} - S_3^{4\#1,3} - D - D_2 | t_6 - S - S_7^{-5} - II_6 - S - D_2^{-5} | зм.VII_5^6 - зм.VII_6 - S_2^{\#1,3} - зм.VII_5^6 - зм.VII_3^{4-3} | II_2 - S_7 - II_7 - t_6 - D_7^{-5} | t ||$$

З аналізу цієї послідовності можна побачити, що не всі септакорди розв'язуються у свої тризвуки. Зустрічаються й вільні послідовності, які можна назвати еліпсисами. Гармонія третього такту трактована за основною тональністю, проте тут явно чутне відхилення у паралельний мі-бемоль мажор.

Кульмінація прелюдії відбувається за правилом пропорції золотого перетину – у третій чверті, а саме наприкінці другої та на початку третьої фрази. Вона позначена динамічно та фактурно – розширення діапазону. Після чого третя фраза починається у найвищому упродовж всієї прелюдії діапазоні, а закінчується у басовому реєстрі, ніби спускаючись з гори у яр.

Друга прелюдія написана у простій тричастинній репризній формі АВА в тональності ля мінор. Розділ А – період у 16 тактів, який складається з двох речень по 8 тактів повторної будови. У розділі А мелодія переважно подвоєна в октаву, що разом із жвавим темпом (*Allegretto*) надає їй рішучого характеру. Інколи ця мелодія унісонна, інколи в ній виокремлюється двоголосся. Та оскільки такий мелодичний рух в партіях обох рук не створює повних акордів, говорити про гармонічних малюнок, зокрема про відхилення можна лише тоді, коли воно яскраво виражено в мелодії. Так у третьому та четвертому тактах першого речення відчутне відхилення у соль мажор через присутність звуків зм.VII₃⁵ та T₃

соль мажору (тоніки без квінти). В решті тактів альтеровані звуки можна вважати хроматизмами в тональності або поза тональністю. Наприкінці першого речення звучить домінанта до основної тональності (ля мінор), а друге речення починається з басу на VI ступені. Подібність руху октав до мелодії проявляється ще й у тому, що ці мелодичні лінії часто або паралельні, або рухаються у протилежному (частіше назустріч один одному) напрямку. Наприкінці другого речення відбуваються відхилення у ре мінор (мінорна S), який звучить один такт, проте увесь період закінчується неповною домінантою до мі мажору (тональності домінанти ля мінору), у якому звучатиме розділ В.

Розділ В контрастує з А на тональному, динамічному (на відміну від *f* в розділі А, В звучить на *p*) та фактурному рівні. Партія правої руки ускладнюється двоголоссям – до основної мелодії додані фігурації шістнадцятими тріолями, які створюють гармонійне наповнення фактури. Лінія басу переважно також мелодійна, хоча й зустрічаються акорди. Цей розділ складається з трьох речень по 8 тактів, оскільки перше й третє є повторними, то в цілому форму розділу В можна було б визначити як bb_1b . Перше речення – *b* – складається з двох фраз (2+6) повторної будови. У першій фразі ясна тонічна гармонія мі мажору, інші гармонічні поєднання обігрують зменшені акорди без чітко вираженої гармонії. Друга фраза починається з повтору цілого такту. Далі в гармонії звучить низка тризвуків або їх обернень: G_6 Fis^6_4 H_6 D^5_3 H_6 gis^5_3 fis^5_3 A_6 fis^5_3 A_6 fis^5_3 . Вони поєднані між собою модально та перемежовуються неповними септакордами.

Середина – b_1 – не виокремлена в окремий розділ через значну фактурну подібність до *b* та невеликий обсяг – 8 тактів. Але певні відмінності все ж таки є. Тільки у цьому реченні в партії лівої руки звучать шістнадцяті. В гармонії першого такту звучить співставлення тонічних тризвуків до# мінору та сі мажору в першій октаві. У другому такті – повтор октавою вище. У третьому та четвертому тактах в партії лівої руки синкопа (восьма – чверть у розмірі 6/8), яка загострює звучання зменшеного септакорду. Це є центром, серцевиною прелюдії

та її кульмінацією. Лише наприкінці четвертого такту звучить тонічний тризвук соль# мажору як домінанта до до# мінору. П'ятий та шостий такт – це повтор перших двох, але спочатку мотив звучить октавою вище, а потім нижче. У двох останніх тактах цього центрального речення звучить гармонія $D_6 G^5_3 H^5_3$. Останній акорд є домінантою до мі мажору.

Репризне речення b повторюється майже точно, з невеликою гармонічною зміною в партії лівої руки, де в останніх тактах закріплюється мі мажор як домінанта до основної тональності розділу A – ля мінор.

Перше речення репризного розділу A повторюється точно, а у другому також відбуваються зміни. Рух мелодії стає висхідним, але з затримками та перепонами, зокрема заліговані третя та четверта восьмі утворюють внутрішню синкопу. Підйом мелодії доходить до оспівування головного тонічного тону – ля разом з гармонічним VII ступенем (це кульмінація у репризі) та спускається до першої октави, завершуючись тонікою без квінти.

Третя прелюдія написана у тричастинній формі та у доволі жвавому темпі (*Allegro*), тому контраст між частинами майже не помітний, через це доречніше їх позначити як AA_1A . Фактура прелюдії фігураційно-поліфонічна, дещо подібна до фактури середнього розділу Другої прелюдії. Характер прелюдії – неспокійний та схвильований. Розмір вказаний $4/8$, проте рух відбувається шістнадцятими тріолями.

Перший розділ A звучить у фа мінорі, за будовою це період з 17 тактів, який складається з двох речень (8+9). Вже у першому реченні тріольні пасажі доходять четвертої октави, відриваючись від супроводу. Через велику кількість хроматизмів гармонічну лінію речення можна визначити лише тоді, коли вона ясно окреслена. Так, у перших двох тактах закріплюється основна тональність традиційним зворотом $t - S - D - t$. Наступний гармонічний розвиток можна визначити як модальний – чутні тонічні тризвуки ля-бемоль мажору, соль-бемоль мажору, два такти звучить фа мажор, потім тризвук соль мажору, який є

кульмінаційним у цьому речення та підкреслюється найвищим звуком та *f*, після чого низхідний пасаж на без терцієвому акорді повертає слухача до основної тональності. Друге речення – повторної будови, а точніше повторюється 4 такти з першого, після чого відбуваються деякі фактурні та гармонічні зміни. Два такти триває фа мінор, а тріолі вперше переходять до партії лівої руки, додаючи елемент підголоскової поліфонії. Кульмінаційний пасаж цього речення звучить на басу соль-бемоль на *f*, після чого на домінантовому басу пасаж спускається з четвертої октави до першої.

Домінанта розв'язується у розділі A_1 вже не в мінор, а в фа мажор. Розділ складається з двох речень (12+8). У цьому розділі відбувається «фактурне обернення» – пасажі шістнадцятими звучать здебільшого у нижньому голосі, відкриваючи слухачу басовий регістр, а у двох верхніх голосах вимальовується мелодія, яка продубльована в октаву або інший інтервал. Перше речення складається з двох фраз повторної будови (4+8). У першому такті панує фа мажор, у другому він змінюється звуками зменшеного септакорду, який у третьому такті розв'язується в ре мажоро-мінор (в басу чергуються фа# та фа бекар). Далі звучить D_7 до ре (мінору), але він не розв'язується в тонічний тризвук – звучить лише «ре», а в басу – VI ступінь. П'ятий такт (друга фраза) починається так само, як і перший, але вже скоро тонічна гармонія фа мажору тоне в гармоніях зменшених септакордів. У другій фразі також можна почути G^5_3 , D_7 без розв'язання, A^5_3 , B^5_3 , та закінчується перше речення тонікою. Друге речення цього розділу – це майже точний повтор першого, за виключенням останніх гармонічних зворотів, які окреслюють домінанту для подальшого розв'язання у репрізі.

У репрізному розділі A також точно повторюється перше речення та два такти другого. Далі відбувається інший гармонічний розвиток, у якому окрім тоніки можна почути вже знайомі акорди A^5_3 , Des^5_3 , B^5_3 , D_7 без розв'язання, D_6 .

Низхідні, ніби спадаючі в прірву, пасажі другого речення закінчуються у малій та великій октаві.

Четверта прелюдія має схожу до попередньої фактуру, ритмічне мислення, та тональне співвідношення також фа мінор – фа мажор. Проте в цій прелюдії складніший ритм – тріолі шістнадцятими на одну восьму (розмір 2/4) чергуються з простими шістнадцятими, зустрічаються також поліритмічні комбінації. Через переважання фігураційності мелодичність у прелюдії поступається гармонічному розвитку, який у даному випадку не є дуже складний. Перші два такти звучить тоніка – фа мінор. У наступних трьох – $E_s^5_3$, $A_s^5_3$, чергування c^5_3 та Des^5_3 . Після чого панує C^5_3 , який через чотири такти розв'язується у фа мажор, яким й закінчується прелюдія.

Не дивлячись на вказаний спокійний темп *Andante*, прелюдія виконується доволі швидко, ніби імпровізація. Через це вона звучить наче експромт, оскільки має невеликий обсяг, тому виконується двічі.

Форма прелюдії – період з 13 тактів. Період тяжіє до цілісної будови, та можна поділити його на дві фрази (9+4). Початок другої фрази – це точний повтор першого такту, але в однойменному мажорі. Та не дивлячись на умовну репризність, прелюдія має характер незавершеності та відкритості.

П'ята прелюдія також написана у тричастинній формі, її будову можна визначити як АВА₁. Контраст між крайніми та середніми частинами подібний до Другої прелюдії, та за образним змістом він ще більший: тут протиставляється жартівливо-ігровий образ (А) з експресивно-драматичним (В). Репризний третій розділ (А₁) подібний першому лише на тонально-фактурному рівні, проте тематично він зовсім новий.

Так, А (8 тактів) починається з двотактового сольного вступу у великій октаві в розмірі С в темпі, а точніше характері, *Largo*. Цей вступ презентує не стільки основну тему розділу, скільки її загальний характер та ритмічний малюнок з пунктиром на кожній другій долі. Фактура акордова. Чіткої

гармонічної функціональної послідовності не вимальовується, але можна представити гармонію першого розділу наступним чином (основна тональність – фа мажор): $F, a_6, Des_6, II_7, d^5_3, Es_6, a^5_3, F, II_7, D^6_4+D^6_5 \rightarrow$ (відхилення до домінанти, але замість до мажору звучить до мінор) c^5_3 . До мінор для фа мажору – тональність не першого ступню спорідненості, проте їх зіставлення, як і загальна гармонічна картина, говорить про скоріш модальне співвідношення тональностей, аніж функціональне.

Гармонічну послідовність розділу В легше визначити функціонально, можливо через те, що окрім акордів та пунктирного ритму, який залишився від розділу А (хоча звучить рідше), тут з'являються тріолі, які додають мелодійності та спрямованості тематизму розділу В. Так, гармонічна лінія у В (до мінор) наступна: $t - VI - S - II - D - III - VI - VII^{\#} - VI - t - II - VI - t - D7 \rightarrow S$ (а точніше – фа мажор, розв'язання в який відбудеться вже в репризі).

Розділ A_1 тематично значно змінений та збільшений за обсягом (15 тактів). Він переважно будується на тонічній гармонії, та окрім неї зустрічаються A^5_3, d^5_3, B^5_3 та g^5_3 . Партія лівої руки починається з глибоких басів та логічно так і закінчується. Проте партія правої руки несподівано підіймається вгору, злітаючи, ніби пташка з гілки. Можливо, це нагадування експресивних, спрямованих вгору тріолей з середнього розділу. Але наприкінці A_1 квінти та кварта з форшлагами звучать легко та невимушено.

Шоста прелюдія також бурхлива та експресивна, подібно до середнього розділу П'ятої. Загальний діапазон широкий через арпеджіо в басу, акорди та фігурації в партії правої руки. Активно задіяний верхній регістр у розвитку прелюдії поступово розширюється і доходить до четвертої октави у кульмінації. Розмір в прелюдії не вказаний, та він є стабільним і може бути визначеним як 4/8 або 12/16, оскільки рух відбувається тріольними шістнадцятими. За формою прелюдія є одночастинною, та оскільки ніяких суттєвих формотворчих змін не відбувається, можна назвати це періодом єдиної будови (34 такти). Проте можна

виділити дві фази розвитку, спираючись не незначні фактурні зміни та повернення у гармонічній лінії до основної тональності.

Перша фаза – 18 тактів. Її гармонічний розвиток можна окреслити так (основна тональність – ре мінор): $t - DD_{VII}^6_5 - t - t_6 - S - зм.VII - t - II - зм.VII \rightarrow D$ (ля мажор) – $fis^5_3 - D^4_3 \rightarrow cis^5_3 - A^6_4$ – зменшені акорди – $D \rightarrow c^5_3 - C^5_3 - t$ (ре мінор) – D_7 . Друга фаза розвитку починається з розв’язання D_7 у тоніку. Однотактовий мотив повторюється вісім разів, секвенційно та варіативно змінюючись. Тональні тризвуки, які можна почути в гармонії перших чотирьох тактів: $d^5_3, B^5_3, g^5_3, A^5_3$ повторюються октавою вище, досягаючи кульмінаційного низхідного пасажу у 9 такті. Останні сім тактів прелюдії каденційного характеру – регістр знижується, фактура стає одноманітною з мотивом у пів такту, декілька разів звучить домінанта, але переважає тонічна гармонія.

2.2. Вісім прелюдій 1956-1957 рр.

Прелюдії 1956-1957рр. також написані у неоромантичному стилі, але на відміну від попередніх, мають ширший спектр фактурно-тематичного розмаїття.

Перша прелюдія написана у темпі *Andante sostenuto* в тональності сі-бемоль мажор. Вона не велика, займає всього 16 тактів. За своїм гомофонно-гармонічним викладенням, де верхній голос акордової фактури є мелодичним, прелюдія нагадує «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. За будовою вона є періодом, який важко поділити на речення або фрази, оскільки розвиток відбувається безперервно, фактура не змінюється, а гармонічна лінія не окреслює чіткої послідовності. Якщо на початку прелюдії ще можна говорити про функціональну послідовність акордів: $T - S - VI - D_7$, а згодом $S_6 + VII_7 \rightarrow S$ (відхилення у мі-бемоль мажор), то надалі акорди зіставляються за фонічними якостями, септакорди не завжди знаходять своє розв’язання, та й завершується прелюдія модальним співставленням тонічних тризвуків соль мажору та сі-бемоль мажору

(тоніки). Пісенно-мрійливого характеру, ця прелюдія ближча до незавершеного експромту або музичного ескізу.

Друга прелюдія написана в репризній тричастинній, але точніше сказати, трифазній формі, оскільки частинами ці розділі не є, а репризність підкреслюється поверненням початкових знаків при ключі та позначенням «Tempo I» (хоча й іншого темпу, окрім початкового Grave зазначено не було). На початку прелюдії зазначено п'ять бемолів, але тональність стає зрозумілою лише після розв'язання домінанти в тоніку (сі-бемоль мінор). Гармонічну послідовність умовно першої фази розвитку (умовно, тому що окрім відміни знаків межа між першою та другою фазою нічим не позначена) наступна: D – t – D – t – VI – N – D септакорд → D – D септакорд → D. Конкретні обернення тризвуків та септакордів не вказані через значну рухливість басової лінії. Прелюдія написана в акордовій фактурі з октавними стрибками. Після відміни знаків (після шостого такту), у другій фазі розвитку гармонічна лінія стає менш яснішою – переважають чергування зменшеного та малого мажорного акордів. Один з таких малих мажорних акордів у якості домінантового септакорду розв'язується у мі мінор. З дев'ятого по одинадцятий такти в басу органічним пунктом звучить нота «соль», яка як домінанта розв'язується у дванадцятому такті у до мажор. Але вже у наступному такті через понижені II та VII ступенів відбувається повернення до бемолів та зміна знаків. Остання фаза триває лише п'ять тактів, але вона відокремлена подвійною рисою, зміною знаків та нагадуванням темпу. Її перші два такти – це майже точний повтор початкової теми, який звучить октавою вище. Далі – панує тонічна гармонія в деякими супровідними підголосками. Регістр наприкінці розширюється, але не тільки за рахунок нижнього, як це було раніше, а й за рахунок верхнього – у третій фазі розвитку вперше застосовується третя октава.

Відтак характер прелюдії має урочисто-трагічний відтінок: з одного боку переважає дисонансна гармонія та мінорні тризвуки, з іншого – задіяння

широкого діапазону та пунктирного ритму у дводольному ритмі додають войовничої значущості кожному гармонічному звороту прелюдії.

Третя прелюдія має вже чітку тричастинну будову АВА¹ з кодою. Розділи А та А¹ написані у сі мінорі, розділ В – у сі мажорі. Перший розділ А – період єдиної будови (8 тактів). Фактуру цього розділу можна визначити як акордово-поліфонічну: партії правої та лівої руки переважно грають разом акорди, проте кожна веде свою мелодичну лінію (часто назустріч одна одній), створюючи двоголосся. Верхній голос зазвичай має дрібніші фігурації. У другому та четвертому такті відбуваються зупинки на VI ступені, де акорд грається арпеджіато. Створюється образ баладного оповідання: двоголосся наслідує народну традицію співу, а арпеджіо є алюзією до народного струнно-щипкового інструменту, наприклад, бандури. Гармонічна послідовність першого розділу А така: t – S – t – VII_n – VI – t – VI – VII_n – VI – S – VII₇ – VII_{n7} (з пониженою терцією) – VI – S₇ – II₇ – DD – D^f. За такої гармонічної послідовності основна тональність майже не відчувається, а поява мажорного VI тризвуку звучить раптово. Гармонічна домінанта з'являється тільки наприкінці періоду, щоб розв'язатись у сі мажор на початку середнього розділу.

Розділ В починається урочистим, переможним сі мажором. Можливо, у цей момент описуються радісні події, оскільки вповільнений темп (не дивлячись на вказівку *Riu mosso*) через збільшення тривалостей до половинних та чвертей (у першому розділі переважали восьмі та шістнадцяті) та акордова фактура нагадують звучання урочистої ходи. Щодо гармонії, то функціональність в ній не розповсюджується на весь розділ (який триває 10 тактів), а переходить у модальне співвідношення: T – D₂ – T₆ – S – N⁶₄ (C-dur) – F – C – D₂ → B – M.зм. – зм.септакорд – F_{is} (який триває три такти). Функціональність прослідковується до N⁶₄ акорду, після чого з'являються чужі як сі мажору, так і сі мінору тризвуки. Разом із F_{is}, яка є домінантою до основної тональності, звучать ре-бекар та соль-бекар, попереджаючи слухача, що домінанта розв'яжеться не в мажор, а в мінор.

Репризний розділ A^1 починається з точного повтору (2 такти), далі повтор можна назвати варіаційним: до гармонії додаються поодинокі хроматизми, дещо змінюється фактура. У верхньому голосі знімаються деякі фігурації, натомість більш фігуративним стає лінія басу: замість октав восьмими та чвертями – шістнадцяті, що посилює поліфонічність викладу фактури. Розділ A^1 триває 18 тактів, та після повтору 8 тактів першого періоду починається кода. Не зважаючи на темпову вказівку *Riu mosso*, фактурну подібність та обсяг до розділу В, все ж таки більш роздроблений тематичний матеріал не дає можливості назвати ці 10 тактів повтором В. Кодою вони названі через характер зупинки, який в ній проявлений у паузах та відсутності необхідного гармонічного руху, який можна визначити так: $T - D - N_7 - III - s$ (мінорна) – зм.септакорд – $VI - II_2 - VII_7 - t^6_4 - s - t_6 - s - D_7^{-3} - t$. Так, кода починається з сі мажору в басу, разом з яким в партії правої руки звучить зменшений септакорд. Далі за побічними ступенями стає зрозуміло, що мажор непомітно змінюється мінором, яким й закінчується прелюдія. Кода – це післямова, але в ній створюється образ не тільки закінчення оповідання, але й продовження опису певних незначних деталей події.

Характер **Четвертої прелюдії** вказаний як *Animato*, та звучить вона напружено, тривожно та тремтливо на початку. Але коли в гармонії з'являються мажорні тризвуки, безперервні тріолі шістнадцятими (у розмірі 2/4) із схвильованих перетворюються на бурхливі, наче зображаючи потік гірської річки, яка починає набирати швидкість – розширюється діапазон, деякі тріолі дублюються у верхньому голосі в акордовій фактурі, доходячи першої кульмінації (у дев'ятому такті). Друга кульмінація відбувається з 17-го по 21-ий такти з розширенням діапазону фігурацій в басу та акордами у третій октаві на *f*.

Форму прелюдії можна визначити як одночастинну, це період з 24 тактів. Через наявність повтору його можна поділити на два речення – 13 та 11 тактів відповідно. Прелюдія починається двотактовим одноголосним вступом, у якому задається ритм та інтонаційний рисунок супроводу басового голосу. Кожне

речення можна поділити на дві фрази. Перші фрази (вступ не враховується) – по чотири такти – повторної будови, звучать у до мінорі. Другі фрази у кожному реченні відрізняються, але схожі переважанням у них мажорних тризвуків, модальним викладенням гармонії та наявністю кульмінацій.

Гармонічний малюнок першого речення наступний (разом зі вступом): $t - t - \text{II}^5_3 - t - \text{II}^5_3 - t - \text{III}^5_3 - \text{II}^5_3 - \text{S} - \text{DDVII}_2^{\#3} - \text{D-dur} - \text{G} - \text{зм.VII} - \text{G} - \text{G} - \text{зм. септакорд} - f - \text{M.мін.} - \text{M.мін.}$ Варто звернути увагу, що поява ре-мажорного тризвуку після подвійної домінанти відбувається раптово та не підготовлено. Гармонічний малюнок другого речення: $t - \text{II}^5_3 - t - \text{III}^5_3 - \text{II}^5_3 - \text{S} - \text{DDVII}_2^{\#3} - \text{Es-dur} - f - \text{Es} - \text{G/D}_7 \rightarrow \text{c-moll/t} - t - t - t$. У цій послідовності також після подвійної домінанти раптово звучить мажорний тризвук – мі-бемоль мажор, та за певних зусиль акорд подвійної домінанти можна було замінити енгармонічно й розглядати цю зміну як модуляцію, проте тут наявна зміна функціонального гармонічного викладу на модальний.

Після кульмінації бурхлива течія спускається у нижній регістр, потім трохи доходить середнього, та закінчується прелюдія самотнім «до» у двох голосах на відстані трьох октав.

П'ята прелюдія написана у розмірі 6/8. Безперервна остинатна пульсація, яка схожа на трохи прискорений пульс, створює образ тривоги, тремтіння, яке неможливо подолати, або тяжкої нав'язливої думки, якої важко позбутись.

Форма прелюдії – двочастинна повторної будови AA₁. Перша частина – A – період 20 тактів. Це період єдиної будови.

Остинато починається у першій октаві у верхньому голосі, до якого додається низхідних рух другого голосу терціями, секундами, квартами. З шостого такту остинато терціями переходить до басового голосу, а у верхньому голосі з'являється рухлива мелодійна лінія. З дев'ятого такту остинато в басу ущільнюється акордами, а з десятого починається перша кульмінація з акордів на *f* в партії правої руки.

Гармонічна послідовність періоду починається з тоніки, потім звучить тризвук VI ступеня (A-dur), потім ля мажорний тризвук змінюється ля мінорним, за яким слідує низка альтерованих акордів, серед яких іноді зустрічаються тонічні тризвуки Fis-dur, E-dur, e-moll, Gis-dur. Довге гармонічне розгортання завершується у 16-му такті мінорною домінантою, після чого наступні чотири є каденційними, закріплюючими тоніку: $S^4_3 - D_6 - D_7 - t - S^4_3 - D_6 - D_7 - t$. У другій частині прелюдії (16 тактів) – A_1 – після повтору перших шести (з половиною) тактів звучить саме цей каденційний зворот – останні 4 такти першого періоду. Після чого закріплення тоніки продовжується – три такти поспіль чергується Π_2 та t , оскільки прелюдія вже доходить закінчення. Так тривожний, дещо скорботний образ не знаходить позитивного розв'язання у прелюдії, а навпаки констатується як остаточний.

За формою та фактурою **Шосту прелюдію** можна визначити як багатель. Розмір позначений як 2/4, та рух відбувається переважно восьмими та шістнадцятими, зустрічаються також тріолі. Фігураційність фактури дещо змінюється, але зміни емоційних настроїв прелюдії у фактурі майже не відображаються. Здебільшого вони помітні у складному гармонічному рисунку, який далекий від функціональності та будується на хроматизмах. Саме тому заміна 4 бемолів на 5 дізів у 20-му такті, а потім відміна дізів у 24-ому не відчувається як модуляція, а є результатом поза тонального розгортання музичної тканини.

Єдиною формотворчої ознакою прелюдії є повернення до фа мінору та повторення початкового мотиву (точніше перших трьох тактів). На репризність також вказує й ремарка «a tempo». Таким чином можна виокремити у прелюдії дві фази розвитку (28+14 тактів). Друга фаза значно коротша та простіша за гармонічним розгортанням. Вже у дев'ятому такті звучить домінанта до основної тональності, після чого останні п'ять тактів побудовані лише на тонічній гармонії.

Незважаючи на невеликий обсяг **Сьомої прелюдії**, в ній чітко видно тричастинну репризну форму AA_1A (8+9+8 тактів). Кожна з частин є самостійним періодом. Перший період складається з чотирьох самостійних фраз (по 2 такти) з зупинкою на другому такті. Їх неklasична гармонічна послідовність та вільне переміщення між регістрами створює образ вступу до оповідання, якогось епізоду з героїчного епосу, що підтверджує й вказівка на темп – *Largo maestoso*. Так, у перших двох тактах звучить тоніка мі мінору, потім тризвук VII натурального ступеню, потім зупинка на VI ступені. Наступні п'ять тактів доцільніше розглядати за фа мажором, оскільки звучить чітка послідовність: T – S – D – T – II – T. У сьомому такті – відхилення через домінанту у ре мінор, який вже звучить у восьмому. Гармонічно вступ не пов'язаний з середньою частиною, та відокремлений паузою.

Крайні розділи виконують функцію прологу та епілогу, у той час, коли у середньому й розповідаються основні події. Не дивлячись на загальну для всієї прелюдії акордову фактуру з мелодизованим верхнім голосом, середній розділ виокремлюється за іншими характеристиками. Змінюється розмір з $\frac{3}{4}$ на C (4/4), з'являється ремарка *ritu mosso*. Але найбільші зміни відбуваються у гармонічній лінії: серед основних акордів, коло яких відбуваються переміщення, можна назвати тонічні тризвуки ля мажору та ре мажору. Проте чим далі, тим більш альтерованими стають акорди, та закінчується середній розділ – A_1 – домінантою до мі мінору, з якої й починається реприза (повертається розмір $\frac{3}{4}$ та *Tempo I*).

Репризний розділ A відрізняється лише гармонією останніх двох тактів – замість закінчення на ре мінорі звучить мі мінор – початкова тональність прелюдії.

Восьма прелюдія велика за обсягом та має глибокий і складний образний зміст, насичена терпкими дисонуючими гармоніями. За структурою її краще за все поділити на фази розвитку, які відокремлені між собою за фактурними та тонально-ладовими ознаками, але змістовно дуже пов'язані.

Перша фаза триває 11 тактів. Прелюдія написана у чотиридольному розмірі, проте рух у першій фазі відбувається восьмими, що робить зміст кожного такту дуже насиченим. Прелюдія починається з альтерованих тризвуків, які приходять до мі мінору (у верхній голосах) на органному остинатному басу «мі», який продовжується три такти. Остинатний ритм восьмими звучить упродовж всієї фази (припиняється лише тріольним пасажем в одинадцятому такті) та створює трагічний образ неминучої біди. Час від часу серед гостро дисонуючих та напружених гармоній з'являється тонічна гармонія мі мінору (у III, V та VII тактах).

Пасаж в одинадцятому такті приводить до зміни ключових знаків на 4 діези, та друга фаза починається у до# мінорі. Важке та різке остинато восьмих тут змінюється на тріолі восьмими, а остинатні фігури з'являються лише час від часу. Друга фаза також триває 11 тактів. Після до# мінору у другому такті звучить пасаж, який приводить до ля мажору, а після нього – так само пасаж. У VI такті знову звучить до# мінор. З VII по X такти – перша кульмінація прелюдії. Рух відбувається не тільки восьми тріолями, а й шістнадцятими, що робить фактуру максимально насиченою, а образ експресивним та бурхливим. Тут задіяний майже весь діапазон фортепіано – від контроктави до четвертої. У VII та VIII тактах остинато подвоєно в октаву та септиму, перемежається пасажами через всі регістри фортепіано. У IX та X тактах задіяний лише верхній регістр (II-IV октави) – короткий мотив поступово хроматично спускається, але точною транспонуючою секвенцією його назвати не можна через незначну змінність. Спуск закінчується в одинадцятому такті у контроктаві.

Третя фаза (11 тактів) також починається зі зміни ключових знаків – цього разу з чотирьох на три діези, і починається вона з ля мажору, який окрім тоніки ніякої іншої функції не пропонує. Насичене гармонічне розгортання продовжується у тріольному ритмі, проте остинатність майже зовсім не звучить. У цій фазі зустрічається більше мажорних акордів – окрім ля мажорного

тонічного тризвуку звучать також соль мажорний та до мажорний. Створюється відчуття, що гнітюча трагічність подолана: експресивність спадає, розріджується щільність гармонічного наповнення. У двох останніх тактах звучить майже сольний низхідний рух у басовому голосі, він має хроматизми та майже непомітно приводить до повернення мі мінору.

Остання, четверта фаза розвитку (17 тактів) розставляє все по місцях. У перших двох тактах ми впізнаємо початкову тему з початковим трагічним остинато (яке залишається тріольним), але після цього з'являються пасажі з кульмінації, подвоєння остинатного мотиву та хроматичні октавні пасажі у чотири октави. Знову звучить кульмінація, та цього разу низхідні октави на два *ff* з ляментозними інтонаціями передають нестерпний плач. Через суцільну хроматизацію у четвертому такті відмінюється ключовий знак на три такти, оскільки тональних ознак в останній фазі майже не має. Кульмінація триває з V по VII такти, після чого йде на спад та пониження регістру. У десятому такті на *ff* звучить самотнє «до», в одинадцятому – зменшений тризвук, у XII – інший зменшений тризвук, який залікований на два наступні такти. У XV з'являється *ре#*, який нарешті розв'язується у мі мінор, тонічна терція якого також залігована на ще один такт. Таке значне уповільнення в останніх тактах прелюдії можна назвати кодою, яка має дещо врівноважити значимість та глибину трагічного змісту прелюдії.

2.3. Виконавські особливості

У моєму репертуарі є прелюдії першого зошиту та П'ята прелюдія з другого зошиту. На перший погляд, ці твори не видаються складними для виконання з огляду на їх технічну сторону, через не надто насичену фактуру і відсутність дуже швидких темпів. Момент розбору справді проходив неважко, проте виконавські проблеми тут є, і доволі суттєві. Майже усі Прелюдії написані у тридольному розмірі, через що вони дещо схожі між собою. Відтак, постало

питання композиційної єдності та вибудовування архітекtonіки циклу. Ми з викладачкою прийшли до рішення дещо змінити порядок Прелюдій. Видається, що це рішення було дуже вдалим. Композиційна цілісність циклу одразу вималювалась і картина стала яснішою.

Особисто для мене очевидною є паралель із творами Ф. Шопена. Кожна з Прелюдій є яскраво індивідуальною за характером, емоційним забарвленням. Це замальовки настрою, який потрібно дуже влучно і переконливо передати своєю грою. Власне ця переконливість має бути головною, аби ці твори сприймалися цікаво та небанально. Слід звертати увагу на фактуру, вона не є перевантажена, тож усі підголоски та гармонічне наповнення повинні прослуховуватись дуже якісно та наповнено. Усі українські мотиви, які пронизують цикл можна подати навіть трішки перебільшено, підкреслено, як наприклад у Прелюдії 6 з раннього опусу. Як на мене, вона просякнута гуцульськими наспівами, які звучать дуже свіжо у контексті неоромантичної мініатюри. 2 і 3 прелюдії містять контрастні середні розділи, які теж варто відтінити максимально по настроєвому забарвленню. Звук і фраза ідеально підійшли б сецесійні.

Львівська школа В. Барвінського і його учнів будувалась на безкінечній фразі та співучому звуці, який видобуваємо різними прийомами кисті. Моя викладач якомога повніше старається передати мені ці традиції, оскільки була студенткою О. Р. Кришталького (учня В. Барвінського). Не слід боятись кульмінаційних виходів, вони дуже потрібні. Найгірше, це грати цю музику приблизно та не натхненно. Тоді вона може видатись навіть примітивною і не вартою уваги. Тож, вважаю, що виконуючи такі твори, слід дуже відповідально ставитись до їхньої інтерпретації, що є дещо непростим, зважаючи на відсутність попередніх виконань. Спільно з моїм викладачем Майчик Н. Т. ми вибудували власну виконавську концепцію, яка знайшла схвальні відгуки на кафедрі після виконання Прелюдій О. Ольшанецької, тим самим довели їх мистецьку життєздатність.

ВИСНОВКИ

Українське фортепіанне мистецтво належить до кращих надбань історії світової художньої культури. Виникнувши на ґрунті європейських традицій, воно збагатилось національними, питомо українськими рисами та набуло свого самобутнього, глибоко індивідуального вигляду.

Жанр прелюдії – один з найбільш популярних у фортепіанній спадщині українських композиторів. Це жанр, в якому митці мають можливість закарбувати момент, певний настрій, жанрову замальовку тощо, використовуючи при цьому, найчастіше, прості музичні форми та відносно нескладні засоби музичної виразності. Перші прелюдії в історії вітчизняної музичної культури були написані Василем Барвінським у 1908 році. Після нього до жанру зверталось чимало митців, серед яких Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, Я. Степовий, М. Коляда, М. Колесса, М. Вериківський, І. Белза, Г. Таранов, П. Козицький, М. Скорульський, І. Шамо, В. Задерацький, М. Сильванський, І. Карабиць та багато інших інших.

До жанру прелюдії у своїй творчості зверталась також і Ольга Ольшанецька – незаслужено забута українська композиторка з трагічною мистецькою долею. Вона є автором двох зошитів прелюдій, які були написані у 1947-1948 та 1956-1957 роках відповідно. Ці твори вперше вийшли друком з ініціативи Заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора Остапа Майчика, який здійснив фахову реконструкцію, редагування текстів фортепіанних творів авторки, чим відкрив для світу³ фортепіанну творчість цієї непересічної мистецької композиторської особистості.

³ Слід зазначити, що нотне видання вийшло друком у Канаді.

Безперечно, обидва зошити прелюдій написані під впливом музики Ф. Шопена. Кожна з п'єс демонструє різних емоційно-психологічний вияв людських почуттів. Спостерігається також багатогранний підхід до використання фольклорних джерел. Для музики О. Ольшанецької здебільшого притаманні яскраво виражені національні риси. Прелюдіям мисткині притаманні цілісність та завершеність структур, чіткість музичної форми, використання варіантно-варіаційних та поліфонічних способів розвитку музичного матеріалу, вишуканість фактури та цікава ладо-тональна колористика. І хоч, на перший погляд, з технічної точки зору твори не є надто складними, виконання цих невеликих п'єс ставить перед піаністом доволі багато непростих виконавських завдань.

На завершення слід зазначити, що обрана тема має потенціал до подальшого розвитку. Вважаємо, що творчий спадок Ольги Ольшанецької у фортепіанних жанрах заслуговує на наукове осмислення та створення монографічного дослідження у форматі магістерської роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Брилінська-Блажкевич Г.Й. Фортепіанна творчість С. Людкевича. Львів, 1999. 234 с.
2. Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти. *Молодь і ринок*. 2019. №3 (170). С. 37-42.
3. Гуральник Н. Історичні завоювання фортепіанної школи у контексті розвитку української музичної культури ХХ століття: аналіз періодизацій. *Історико-педагогічний альманах*. 2006. Вип. 1. С. 17–26.
4. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти : автореф. дис. ... д-ра пед. наук: спец. 13.00.01 Загальна педагогіка та історія педагогіки / Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ, 2008. 22 с.
5. Жмуркевич З. С. Галицький музичний бідермайєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова ХІХ ст.): автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. імені М.В. Лисенка. Львів, 2007. 19 с.
6. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : монография. Москва : Московская гос. консерватория, 1997. 509 с.
7. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена: монография. Москва: Издание Мос. гос. консерватории имени П. И. Чайковского, 1995. 151 с.
8. Калашникова А. І. Творчість українських композиторів 20-х рр. ХХ ст. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків, 2017. Вип. 56. С. 290–299.
9. Катрич О. Передмова. *Ольга Ольшанецька. Фортепіанні твори*. Торонто: Видавництво «Authenta»б 2018. С. 3.

- 10.Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
- 11.Клин В. Л. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Київ: Наукова думка, 1972. 238 с.
- 12.Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.
- 13.Клин В. Фортепианное творчество и художественный стиль Б. Н. Лятошинскогою *Борис Николаевич Лятошинский*: сб. ст. Київ: Музична Україна, 1987. С. 42–63.
- 14.Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету*: зб. наук. пр. звіт.-наук. конф. викладачів ун-ту. Київ, 2013. С. 60–62.
- 15.Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: Підручник. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2011. 720 с.
- 16.Лігус О.М. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка): монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 224 с.
- 17.Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*, 2010. № 1. С. 121–131.
- 18.Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
- 19.Ольшанецька О. Фортепіанні твори. Торонто: Видавництво «Authenta», 2018. 158 с.
- 20.Павлишин С. Василь Барвінський. Київ: Муз. Україна, 1990. 87 с.
- 21.Панкратова В. Малые инструментальные формы (Прелюдия, ноктюрн, этюд). Москва: Музгиз, 1962. 70 с.
- 22.Плоткіна А. І. Творчі особистості сучасників-послідовників М. Лисенка в українській музичній культурі ХХ сторіччя (доробок в жанрі мініатюри).

Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук. пр. Харків, 2009. № 10. С. 109–116.

- 23.Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект. *Педагогічна освіта: теорія та практика*. Київ: Київський ун-т імені Бориса Грінченка, 2012. Вип. 12. С. 392-396.
- 24.Рябуха Н. Ліричний герой у фортепіанних мініатюрах Л. Ревуцького. *Музичне мистецтво*: зб. наук. ст. Донецьк, 2004. Вип. 4. С. 175–183.
- 25.Рябуха Н.О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ-ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2004. 20 с.
- 26.Самохвалов В. Борис Лятошинский. Київ: Музична Україна, 1981. 52 с.
- 27.Свірідовська Л.М. Еволюція жанрів фортепіанної музики кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Наукові записки Рівненського держ. гуманіст. ун-ту*. Рівне, 2010. Вип. 16. Т. 1. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. С. 50-53.
- 28.Хрипун Р., Німилович О. Твори великої форми композиторів української діаспори та їх рецепція в сучасній педагогічній практиці. *Молодь і ринок*. 2017. № 10 (153). С. 118–124.
- 29.Чорнобай М.Ю. Жанрово-стильові ознаки фортепіанної творчості композиторів української діаспори ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 139–147.