

Фрайт О. В.

доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри фортепіано та музикознавства
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Львівська область, Україна

ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ГЕНОЛОГІЧНО-ЕВОЛЮЦІЙНИЙ І КОМПАРАТИВНИЙ РАКУРСИ

У підрозділі розглядаються шляхи формування прелюдії в українській фортепіанній музиці крізь призму загальноєвропейських тенденцій і надбань. Попри очевидні орієнтири на вершинні жанрові зразки у творчості Й. С. Баха, Ф. Шопена, К. Дебюссі, О. Скрябіна, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, українські композитори зробили вагомий внесок до збагачення жанрового фонду. Прелюдії В. Барвінського, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козицького, А. Кос-Анатольського, І. Карабиця та інших позначені стильовою розмаїтістю, міжжанровою взаємодією, міжмистецькими кореляціями, діалогами з фольклорними джерелами, музично-лексичними інноваціями. Завдяки цьому, а також релевантності з рисами ментальності українців, жанр отримав статус традиційного в національній фортепіанній літературі. Генологічно-еволюційний аналітичний ракурс продовжено компаративним у зіставленнях «осінніх» прелюдій Ф. Надененка, М. Колесси, О. Герасименко та Р. Цися. Констатуються збіги й відмінності у музичних інтерпретаціях відповідної психологічно-образної семантики. Наголошено на інтермедіальних, а саме живописних аналогіях у прелюдіях-акварелях. Це зумовлено заголовковою програмно-жанровою поліномією, що, своєю чергою, спричиняє еміненнтність текстів (внутрішню інтерпретацію додаткових значень). Вказано на багатогранність фортепіанних відображень пори року, що інспірує до творчого натхнення не лише музикантів, а й інших митців.

Вступ

В історії європейської музики є жанри, що вирізняються особливою живучістю, незгасаючою популярністю, здатністю до адаптації будь-якими художніми стилями чи напрямками. Один із таких жанрів – прелюдія (прелюд), походження якої сягає початків музичного професіоналізму. Вже в самій її назві (praeludus у Баха, від prae ludio – перед-гра, перед грою) міститься слово «гра», чого немає в жодному іншому жанрі (крім однокоріневих, менше вживаних у ранніх жанрів постлюдії – після гри та інтерлюдії – межигри). Як відомо, поняття й сенс «гри» в епоху модернізму піддалися багатозначному історико-культурологічному трактуванню в праці Йогана Гейзінґи «Homo ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури» (вийшла 1938). Він тлумачив гру як віддавна притаманний людству феномен, присутній у всіх сегментах буття. Це також передуючий культурі чинник, на основі якого, зокрема, сформувалося мистецтво. Роман «Гра в бісер» Германа Гессе – це художньо-прозове вираження полісемантичного значення гри. Заголовок фортепіанного циклу Пауля Хіндемита «Ludus tonalis» (1943), що складається з прелюдії, 12 фуг, 11 інтерлюдій та постлюдії, унаочнив закладений у творі принцип акустично-поліфонічної гри тональностями. Прелюдія посідає тут вагомий роль, «стисло роз'яснює весь тональний розвиток циклу, стає в цьому смислі як би його конспектом», – зазначив Лев Гаккель [5, с. 247].

Дефініція «прелюдія» так само знайшла застосування в різних сферах – суміжних мистецтвах, науці. Це, зокрема, автобіографічна поема Уільяма Вордсворта «Прелюдія або становлення свідомості поета» (1805), книжка Фрідріха Ніцше «По ту сторону добра й зла. Прелюдія до філософії майбутнього» (1880-ті), збірник праць філософа Вільгельма Віндельбанда «Прелюдії», полотна живописця й композитора Мікалоюса Чурльоніса («Прелюдія і fuga», «Лицарська прелюдія»), перша збірка поезій Миколи Вінграновського під заголовком «Атомні прелюди» тощо. Ці жанрові запозичення зазвичай мають метафоричний характер, однак вказують на наявність додаткових значень, що інтерпретуються в тексті, тобто, на його «еміненність» (термін Г.-Г. Гадамера).

Використання музичного жанру для заголовкового окреслення ідеї іномистецького чи наукового твору є також свідченням відновлення давньої культурологічної теорії «синтезу мистецтв»

на різних етапах: у добу романтизму, на порубіжжі XIX–XX століть, в кінці XX століття, коли відбулася її модифікація в «інтермедіальність». Остання трактується як семантична й семіотикомовна синергія кодів різних мистецтв / медій у одному творі. Можна згадати музичні екфразиси прелюдій, тобто їх вербально-мистецькі описи, серед інтермедіальних творів українських літераторів: поезію «Прелюдія Des-dur» з циклу «Відзвуки (з мотивів Шопена)» Степана Чарнецького, прозовий етюд «Прелюдія Фіс-дур Василя Барвінського (Allegretto pastorale)» Дарії Віконської.

До вивчення жанру прелюдії зверталось не так багато зарубіжних і українських музикознавців. Зокрема, це автори монографій і підручників з історії музики та фортепіанного мистецтва (А. Алексєєв, Л. Гаккель, Н. Кашкадамова, В. Клин, В. Конен, Т. Ліванова, Л. Мазель, В. Панкратова і ін.), енциклопедичних статей-гасел (Л. Ніколаєва та ін.); дослідники творчості композиторів, у тому числі фортепіанної (Т. Булат, Ю. Булка, Т. Дубровний, Л. Кияновська, Л. Назар, С. Павлишин, Й. Н. Форкель, С. Яроцінський та ін.). Праця під назвою Прелюдія (Аналіз і пояснення «Повного зібрання творів Ф. Шопена») належить українсько-польському музикознавцю Йосипу Хомінському. Спеціальне дослідження онтології жанру в українській фортепіанній музиці досі відсутнє.

1. Засади кристалізації прелюдії у загальноєвропейському вимірі

Хоча зразки прелюдій існували й продовжують з'являтися в музиці різних родів (симфонічній, камерно-інструментальній для різних складів, вокальній¹), найбільш природно й невимушено прелюдія «прижилася» у фортепіанній царині, де проявилася

¹ Найвідомішими є симфонічні «Прелюди» Ф. Ліста, прелюд до «Післяполуденного відпочинку фавна» К. Дебюссі, Прелюдія для оркестру з хором ор. 44 А. Шенберга, «Прелюдію» для симфонічного оркестру написав В. Варичький; серед камерно-інструментальних творів можна назвати 10 прелюдій для віолончелі соло М. Букиника, 24 прелюдії М. Рославця для скрипки та фортепіано, «Прелюд пам'яті А. Кос-Анатольського» Я. Бабинського для струнного квінтету, це також численні прелюдії в сюїтах і партитах різних композиторів для скрипки, альту, віолончелі, оркестрів різноманітних складів тощо; хорові прелюди належать П. Козицькому (Вісім прелюдів-пісень, присвячені пам'яті М. Леонтовича), Л. Дичко (П'ять прелюдій у стилі «шань-шуй» на слова середньовічних японських поетів для жіночого хору a capella).

значно плідніше, ніж у творчості для інших інструментів. Це зумовлено генезою жанру, який первісно розвивався в імпровізаційній стихії органного репертуару та близького до нього клавірного, що водночас набував іманентних рис. Михаель Преторіус у третьому томі фундаментальній праці «Синтагма музикум» («Музичні терміни», 1619) ототожнив прелюдію з токатою, пишучи про них, як про імпровізаційні вступи на органі чи на клавичембало до мотетів або мадригалів [25, с. 170].

Поняття «прелюдійності», як і «прелюдування» склалися в органно-клавірному стилі пізньо-ренесансової епохи. Ними передбачалося «щось вільне, більш чи менш імпровізаційне, антираціоналістичне» [15, с. 486]. В. Конен ототожилила цю антираціональність із романтичною первиною естетичної свідомості автора: «в тій мірі, в якій могла проявитися романтична первина в музиці передкласичної та класицистичної епохи, виразником такої первини був жанр прелюдії» [15, с. 486]. І дійсно, така риса романтичного світовідчуття, як прагнення прориву за встановлені епохою чи стилем рамки, притаманна композиторам будь-якого часу й полягає у пошуку самовираження у відповідних жанрах: прелюдях (преамбулах, інтрадах) і близьких до них фантазіях, імпровізаціях, капричію тощо. Геній Й. С. Баха вів його незвичними для своєї доби шляхами, що й відбилося на докорінному жанрово-стильовому оновленні ним органної і клавірної музики. Тож вивчення прелюдії задає також вектор виходу в площину психології творця.

Поряд із усталеною належністю до циклів прелюдія поступово усамотійнювалася, повністю позбуваючись первісного суто вступного амплуа. Це видно вже на прикладі творчості Луї Куперена (племінником якого був Франсуа Куперен). Публіку XVII століття вражали й захоплювали його «немезуровані» прелюдії – «це розгорнутий твір, написаний у імпровізаційній манері і зафіксований лише частково – тобто без тактових рисок та точної фіксації ритму, цілими нотами... це абсолютно свідомий і довершений запис, який надає виконавцеві повну свободу» [9, с. 193-194]. 14 прелюдій відкривають рукописну «колекцію Бойна» (одного з дослідників творчості композитора) [9, с. 193]. Водночас усі сюїти Л. Куперена розпочинаються прелюдіями, за якими йде алеманда та інші танці.

Показовим є наведене А. Жуковим висловлювання Франсуа Куперена про жанр прелюдії, як «музичну прозу», в той час, як п'єси з чітким, найчастіше танцювальним ритмом, асоціювалися в нього з поезією [9, с. 194]. Ілюстрацією цього стали «декламаційні прелюдії» Луї Куперена, споріднені з природною людською мовою. Щодо розмаїття прелюдій XIX–XX століть твердження Ф. Куперена не зовсім релевантне, та з боку досліджень концепту «музичної прози» воно показує композитора першовідкривачем цієї дефініції, оскільки вважається, що вона була запроваджена в епоху романтизму, а саме в працях Фрідріха Шлегеля.

Повне право на самодостатність прелюдія завоювала завдяки Баху, зокрема, в його дидактичних циклах «Маленьких прелюдій» (6 і 12), побіч яких у «Зошиті Анни Магдалени Бах» опубліковані окрема Прелюдія соль мажор і Прелюдії з фугетами. Йоганн Форкель зауважив про історію появи «Шести маленьких прелюдій» як ситуативних вправ для початківців, учнів Баха. Згодом ці п'єси були перероблені ним на прекрасні й виразні мініатюри [30, с. 40]. Симптоматично, що видатний композитор, виконавець і педагог звертав найбільшу увагу на жанр прелюдії для навчання дітей і молоді, як поштовх до розвитку їхнього власного імпровізування-фантазування.

Органна хоральна прелюдія – ще один прояв високохудожньої автономії, наданої Бахом. Відтоді статус хоральності, як прикметний генетичний знак, міцно закарбувався в «пам'яті» не лише органної музики, а й фортепіанної. Це заслуга також попередників і сучасників Баха: співвітчизників Йогана Каспара Фердинанда Фішера, Георга Філіпа Телемана, Йогана та Ієроніма Пахельбелів, Йогана Кребса, італійця Джованні Габрієлі та ін.

Поруч із тим, Бах усталив і закріпив жанрову пару-диптих «прелюдія і fuga», як одиницю (малий цикл) великого поліфонічного циклу, з доповнюючою або контрастною функцією самодостатньої прелюдії. «Запроваджуючи точно зафіксовану „облігатну“ прелюдію, Бах виступив за обмеження імпровізаційної стихії і породженої нею сваволі виконавців» [1, с. 69]. А також запропонував варіант поліфонічної сюїти з нетанцювальною прелюдією («Англійські сюїти» та «Партити»). Георг Фрідріх Гендель дав ще вільніші зразки різноманітних складів сюїт, у тому числі з прелюдіями (подекуди «увертюрами»). Тож за допомогою прелюдії кристалізувалися інші, в тому числі синтетичні жанри.

Тому прелюдію можна вважати жанром-кластером, уперше репрезентованим у різних художньо-досконалих відгалуженнях Бахом. Як жанру-кластеру, їй властиве інваріантне розростання в межах підлеглої ролі, поступової емансипації та «самоутвердження», паралельно зі стабільним включенням в циклічність різних видів.

Роль прелюдії в складі поліфонічного циклу зазнала еволюції від повної функційної підрядності й часто цілковито чи частково незафіксованого нотографічно твору *ad libitum* – до рівноправної складової диптиху, триптиху (напр., «Прелюдія, хорал і fuga», «Прелюдія, арія і фінал» Сезара Франка) чи сюїті. Якщо частини сюїти є валідними та можуть виконуватися вибірково й окремо (за винятком зазначених атасса), то складові диптиху / триптиху є нероздільними.

Вслід за поліфонічною почала формуватися гетерогенна сюїта, яку складали, побіч суто поліфонічних (згодом замість них, що не означало повну відмову), найрізноманітніші гомофонно-гармонічні жанри, під впливом яких відбувалася подальша трансформація прелюдії – вона звільнялася від фактурно-поліфонічної «залежності» (що помітно вже в деяких маленьких прелюдіях, прелюдіях із ДТК Баха, хоча Прелюдія мі-бемоль мажор з першого тому, навпаки, несе подвійне навантаження – містить у собі fuga).

Гомогенний великий цикл із 24 прелюдій ор. 28² – відкриття Фридерика Шопена, в якому він почасти спирався на Баха й розвинув його автономні здобутки в напрямі романтизації, психологізації, суб'єктивізації, тонально-циклічної структуризації та формотворення. Наприклад, щодо новаторства в останньому Володимир Протопопов зауважив уперше застосовану Шопеном форму періода для самостійного завершеного твору, коли «всі функції музичної форми наявні, але всі вони в мініатюрі, в гранично лаконічному викладі» [26, с. 184]. На відміну від бахівської лінійної індивідуалізації тем, шопенівська поліфонія, якій притаманний вихід прихованого мелодичного голосу на поверхню для контрапунктичного переплетення з основним, була

² Побіч великого однорідного циклу, в спадщині Шопена є дві поодинокі прелюдії.

названа російськими дослідниками інструментальним дуєтом [27, с. 185].

Вплив Шопена природно поширився передовсім на його співвітчизників (Кароль Мікулі, Кароль Шимановський, Людомир Ружицький і ін.), які зверталися до цього жанру у вигляді менших прелюдійних циклів і окремих п'єс. Для молодого Шимановського, зокрема, творчість Шопена становила «частину музичної традиції, на якій він кшталтував свій артистичний смак і композиторське ремесло. Перша друкована збірка Дев'яти прелюдій ор. 1 дозволяє нам ближче зорієнтуватися в колі його тодішніх зацікавлень: Шопен, Вагнер, Скрябін і ... дядько Шимановського, Фелікс Блуменфельд, автор 24 прелюдій для фортепіано» [32, с. 7].

Фелікс Мендельсон, який приклався до відродження бахівської спадщини, написав кілька окремих прелюдій та цикл Шість прелюдій і фуг ор. 35, що був рідкісним явищем у добу романтизму. Взірці фортепіанних прелюдій належать також Ріхарду Вагнеру, Габрієлю Форе, Ісааку Альбенісу, М. Чурльонісу, Берджиху Сметані та ін.

Клод Дебюссі переосмислив шопенівські нововведення небувалим доти розширенням живописно-ілюзорних і сонористичних ресурсів фортепіано у однорідному великому циклі з двох зошитів (1910-1913). Особливість цих прелюдій – програмні назви, вміщені не в заголовках, а після закінчення кожної у дужках, ніби для верифікації вражень реципієнта зі своїми. Це свого роду запрошення до гри уяви, асоціацій, фантазії із наданням прав погоджуватися чи не погоджуватися з автором. При цьому він не вважав потрібним зазначити, що прелюдія «Дівчина з волоссям кольору льону» мала джерелом натхнення однойменну поезію Леконта де Ліля [31, с. 164].

Водночас Дебюссі долучився до традиції вміщення прелюдії у гетерогенні сюїти, як першої частини («Для фортепіано» й «Бергамаську»). Моріс Равель, апелюючи до досвіду своїх попередників (Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Баха, Дебюссі), створив гетерогенну сюїту «Гробниця Куперена» (1914–1917) – «завершене втілення равелівського неокласицизму», за визначенням Л. Гаккеля [5, с. 126], в яку увійшли прелюдія, fuga, форлана, ригодон, менут, токата. Окрема Прелюдія (без опуса) цього ж композитора написана в неоромантичному стилі. Стабільний інтерес до прелюдії виявляв Артур Онегер. Крім кількох

оркестрових, писав фортепіанні: 1932 року віддав данину пам'яті Баха в триптиху «Прелюдія, аріозо й фугета на тему ВАСН», трохи раніше створив цикл «Три п'єси», що відкривається Прелюдією (1919). Прикметно, що збірку його музикознавчих статей «Заклинання закам'янілостей» розпочинає допис «Маленький прелюд».

Не можна оминати російських композиторів, особливо наприкінці XIX – першої третини XX віку (Анатолій Лядов, Олександр Скрябін, Сергій Рахманінов, Сергій Прокоф'єв, Дмитро Шостакович), яким належать різноманітні цінні звершення в ділянці фортепіанної прелюдії. Як і в представників інших національних шкіл, у них не обійшлося без деяких впливів Баха й Шопена, та багато важать сильні індивідуальності митців, кожен з яких залишив власний стильовий «відбиток» на шляху розвитку жанру.

2. Національні особливості розвитку прелюдії

Фундатором прелюдії в українській фортепіанній творчості став Микола Лисенко, він же поклав початок її модифікації. Прелюд до мінор (без опуса, 1904) став першим самостійним жанровим зразком. Авторська ремарка *Allegro moderato pathetico*, особливості викладу складної тричастинної форми (октавно-акордова мелодія і фігураційний супровід провідної теми, ритмічний малюнок, підголосковість у похідній темі центрального розділу тощо), з одного боку, свідчать про спробу взорування на Шопена (Етюд до мінор, декотрі прелюдії), а з іншого, спростовують уявлення про прелюдію, як монотематичний, лаконічний і однотипно-фактурний твір. Щодо авторитетів, то для Лисенка, крім Шопена, таким був і Бах. «Бах то ваш насущний хліб», «Це і є справжня музика» – такі Лисенкові твердження згадували його учні [4, с. 21].

Перед тим, в «Українській сюїті у формі старовинних танців на теми народних пісень» (1867), Лисенко презентував прелюдію «Хлопче-молодче» в іпостасі частини циклу – нетанцювальної, проте з художньо оформленим, визначеним у заголовку фольклорним тематизмом, як і в куранті, токати, сарабанді, гавоті, скерцо. Це, з одного боку, національно-романтична версія західноєвропейського сюїтного канону й водночас передбачення тенденції до його неостилізацій, а з іншого – вперше здійснена в українській музиці «інструменталізація» пісенного джерела в

жанрі прелюдії (доти пісенні й танцювальні мелодії використовувалися у варіаціях, рапсодіях, попури, фантазіях тощо).

Порівняння структурної організації художнього цілого в сюїтах Лисенка та Василя Барвінського («Українська сюїта», 1915) унаочнює національно-сецесійне розростання малого циклу-диптиху й перетворення його на гетерогенну сюїту: поміж прелюдією, що відкриває, і варіаціями з фугою, що завершують композицію Барвінського, розташовані Скерцо й Пісня. Прелюдія, побудована на темі української пісні «Та нема гірш нікому», виявляє автентичний мелодизм не відкрито, як у Лисенка, а приховано (спершу уривками в підголоскових поспівках).

Творчий шлях Барвінського розпочався з дев'яти прелюдій [21, с. 14], написаних під час студій у Празі (1908-1909, вперше видані 1918). В цих п'єсах він, зокрема, тонко підхопив «народні особливості розвитку й ладовості» [23, с. 19], що природно влилися в «тонку гру стильовими моделями», спостережену Олександром Козаренком [13, с. 166], та стали прикладом сецесійного «підсвічування» ... «народно-романтичного загалом стилю композитора» [13, с. 166]. В Прелюдії № 4 сі-бемоль мінор, що має додаткове жанрове окреслення «Хорал», дихотомія заголовку «програмує» засади необароковості. «Сліди» Баха помітні як у почерку українського автора (поліфонія акордових пластів крайніх частин, що досягає органної потужності в охопленні регістрового об'єму, динамічних планах інтенсивних наростань, у басових педалях), так і у втіленні самої ідеї сакральної містеріальності, увиразненої Барвінським імітацією дзвоніння. Наталя Посікіра-Омельчук розглянула прелюдії під кутом зору впливу імпресіонізму на його стиль: «Об'ємно-просторова фактура, барвіста гармонічна мова, типово імпресіоністичний принцип статичності в динаміці, коли вихідний короткий мотив «перезабарвлюється» у різних фактурних і гармонічних комбінаціях, дозволяє трактувати ці мініатюри як один із найяскравіших зразків звукопису у західноукраїнській музиці початку ХХ сторіччя» [24, с. 9].

Втрачена «Прелюдія методом Ж. Далькроза» (1913) – експериментальний твір, прикметний синтезом метроритмічного й агогічного принципів у ролі рушіїв розвитку, – приклад застосування жанру для апробації новітньої техніки письма. Опис прелюдії «зі слів автора» засвідчив, як ствердила Стефанія

Павлишин, передбачення Барвінським, «майже на 40 років, системи „перемінних метрів” Б. Бляхера» [23, с. 32].

Для «Малої прелюдії» Нестора Нижанківського, написаної 1924 року на тему української народної пісні «Не бий, сину, коня в головоньку», характерне трактування української народно-пісенної лірики в сецесійному дусі. Після експонування задумливо-журливої теми повторення її другої фрази зазнає різючих метаморфоз: ритмічної аугментації, октавного дублювання, експресивного гармонічного збагачення іншими функційними тяжіннями, розширення об'єму реєстрів. Стиснення форми в часі зумовило надшвидке наростання яскравої кульмінації, що нагадує сецесійну «лінію хвилі». Тож народна пісня послужила для прелюдію-афористичного виразу психологічного афекту.

Композитор написав також «Прелюдію і фугу на українську тему», де в обох складових малого поліфонічного циклу використана одна й та ж коломийкова мелодія в гуцульському стилі [3, с. 28].

Миколі Колесі належить низка програмних зразків жанру, створених у різний час – «Фантастичний прелюд» (1938), «Осінній прелюд» (1969) прелюд «Про Довбуша» (1979), Гуцульський прелюд (1984). Окрім «Осіннього», всі вони позначені національною характерністю вислову. «Фантастичний» прикметний теж першістю втілення в українській інструментальній музиці специфічної образної тематики, спорідненої з легендарно-казковим світом давніх народних переказів, язичницьких вірувань. Дослідники справедливо зауважили спільність цих скерцозно-фантастичних музичних образів із літературними творами Лесі Українки, Михайла Коцюбинського [22, с. 41]. Ці шедеври («Лісова пісня», «Тіні забутих предків») так само показові тісною інтеграцією слова з елементами музики й живопису.

«Прелюд», як перша частина гетерогенної сюїти «Картинки Гуцульщини» М. Колесси (1934), запроваджує до своєї пейзажно-побутово-мистецької атмосфери карпатського краю, що розгортається також у наступних п'єсах (Контрасти, Колискова, Веснянка). Поліметрія, поліритмія, гуцульський лад, терпкі сполучення розщеплених щаблів, імітаційні перегуки надають музиці прелюду яскравих етнолокальних ознак.

Паралельно з галицькими композиторами, в умовах напливу художніх течій зі Заходу та Сходу, формували нові етапи стильової

еволюції прелюдії композитори Наддніпрянщини. Яків Степовий у своїх прелюдях чутливо перейняв надбання російської композиторської школи, насамперед від свого вчителя Анатолія Лядова, частково від О. Скрябіна та С. Рахманінова. Прелюди Степового оп. 7, 10, 11, 12 (1910–1913), «що становлять своєрідну серію, набирають характеру лірико-психологічного висловлювання» [2, с. 30]. Та більшість із них пронизані українськими фольклорнопісенними й танцювальними інтонаціями (навіть прелюд, присвячений Миколі Мясковському). В рукопису залишився прелюд із програмним підзаголовком «И скучно, и грустно» (1913), який є рядком поезії Михайла Лермонтова.

Особливе місце у фортепіанній спадщині Я. Степового належить Прелюду пам'яті Шевченка. Цей твір, що з'явився до 100-річчя від дня народження поета-мислителя (1914), відобразив усвідомлення автором його вічної присутності в національному мислосжиттєвому просторі через пов'язання музики з фольклорними мотивами-знаками історичних пісень і дум, що впізнаються через наслідування різних способів хорового викладу, думного епосу та імперативно-вольове проведення домінуючої ідеї нескореного духу. Завдяки цьому прелюд вирізнявся з типового кола фортепіанної музики Степового, набув трансцендентних рис.

Майже одночасно зі Степовим почав творити малі цикли прелюдій Левко Ревуцький (оп. 4, 1913–1914; оп. 7, 1918–1921; оп. 11, 1924). Ці твори щоредставляють неоромантичний стиль мислення й світовідчуття, вони стали окрасою національного жанрового фонду. Віктор Клиш, зокрема, відзначив такі властивості ідіому прелюдій, як «психологічне переінтонування» вислову, «багатошаровий мелодизм», «комплексний тематизм», «розсосередження функціонального напруження» тощо [12, с. 153; 155; 162]. Дослідник вказав на індивідуальне переломлення Ревуцьким художніх принципів фортепіанної творчості О. Скрябіна та віднайдення майстерного балансу між наслідуванням та власним художнім почерком. Окрім Скрябіна, Ревуцькому послужили зразками прелюдії Шопена та Рахманінова.

Впродовж 1920-х років паралельно співіснували дві тенденції: поява поодиноких прелюдій і групування в малі цикли. У програмних прелюдях першої відчутні урбаністичні пріоритети доби, проникнення джазової стилістики (прелюдії «В кабаре» та

«Калейдоскоп» С. Жданова). Загальною спільною рисою обох тенденцій стало бачення жанру як поля для новацій в ладо-гармонічній, метроритмічній сферах. Це проглядає, зокрема, у ранніх прелюдях учня Болеслава Яворського Михайла Вериківського, де застосовано принцип систематики нових ладових сполучень на основі старовинної ладовості народної музики та модальної техніки (початок 1920-х). В. Клин зауважив незалежні збіги шляхів Олів'є Мессіана та Вериківського у творчих спробах і теоретичних узагальненнях своїх задумів [12, с. 159]. Ознайомлення з рукописами українського композитора виявило також співпадіння нумерологічних схильностей двох митців. Якщо Мессіан спирався на символіку цифри «5» у композиційному плануванні фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» [19, с. 10], то у Вериківського це цифра «7», про що говорить нереалізований повністю задум написати «Сім прелюдій у старогрецьких ладах» і уривок теоретичної праці: «49-ступеневим діатонічним звукорядом є об'єднання семи семиступеневих ладів: іонійського, дорійського, фригійського, лідійського, міксолідійського, еолійського та гіпофригійського в один лад» [12, с. 182].

Лаконічні «Сім прелюдій» ор. 12 (1920) Пилипа Козицького – мініатюри з присвятами друзям і соратникам композитора з таємної «дев'ятки» діячів української культури, серед яких Павло Тичина, художник-графік Григорій Нарбут, поет-футурист Михайло Семенко, художник Юхим Михайлів, актор і режисер Лесь Курбас (у радянському виданні присвяти відсутні). Сьома п'єса – це парафраза на акордово-хорально-маршову Прелюдію № 20 до мінор Ф. Шопена. Перетворення стосуються укрупнення форми до тричастинної, часткових змін інтонаційно-ритмічного малюнка та запровадження рухливого підголоска в насиченій тональними зміщеннями середині (крайні частини в до мажорі).

1922 року написав п'ять прелюдій модерніст Микола Рославець. У їхній основі лежить авторський винахід системи синтетакорду – специфічної моделі ладо-гармонічної організації, унаслідок чого вони набули стильових ознак конструктивізму. Перед тим, 1915 року, з'явилася його Прелюдія пам'яті А. Абази (піаніста, композитора, педагога), де, як зазначила Ольга Коменда, ці ознаки вже були намічені [14, с. 110]. Чотири прелюдії ор. 5 Ігоря Белзи (1923–1925), на думку В. Клима, започаткували в цьому жанрі «мікромініатюру інтелектуально-чуттєвого характеру, засновану

на психологічній місткості компактного тематизму» [12, с. 161], пошуки в цій сфері продовжив Олександр Зноско-Боровський (ор. 1, ор. 3 (1927), ор. 5, ор. 8 (1930)). Його Прелюдія ор. 1, № 3 має всього шість тактів, це найкоротша з фортепіанних мініатюр українських композиторів, що нагадує двоголосу інвенцію. У чотирьох прелюдіях Михайла Скорульського ор. 20 (1932), поряд із деякими прикметами музики Скрябіна (зокрема, екстатичною пристрасністю емоцій), проступає тяжіння до французького імпресіоністичного письма [12, с. 169]. 1939 року вийшли друком 6 прелюдій Володимира Грудина, який після Другої світової війни покинув Україну.

Піонером у створенні великого прелюдійного циклу в українській фортепіанній музиці став Всеволод Задерацький. Його «24 прелюдії» (1934) виникли не без впливу аналогічного циклу Д. Шостаковича (1933) [12, с. 186], проте Задерацький проявив оригінальний підхід у репрезентуванні художніх стилів і віянь, властивих прелюдіям минулих віків і іншим малим формам фортепіанної музики. Алюзії на письмо Баха, Шопена, Прокоф'єва доповнилися присвятами творам Рахманінова, Дебюссі, Роберта Шумана та відповідним майстерним застосуванням прийому інтертекстуальності – творчого перелицювання чужого музичного матеріалу. Крім того, Задерацький вніс вагому лепту до поповнення поліфонічного фонду циклом 24 прелюдій і фуг (1937–1941, написані на Колимі, видано 8) [20]. Першим такий цикл створив Тадеуш Маєрський 1934 року.

Важливими образно-стильовими віхами в еволюції гомогенних прелюдійних циклів були композиції Бориса Лятошинського, що постали впродовж 1942-1943 років як відгук на лихоліття Другої світової війни. «10 прелюдій на теми українських народних пісень» (до яких увійшли «Шевченківська сюїта» ор. 38, ор. 38-bis, ор. 42) несуть виразний відбиток «кольору часу» (Ю. Вахраньов) передусім завдяки похмурій суворості ритмічності і ладових зворотів думи й пісенного фольклору доби козаччини, запровадженим у близький до експресіоністичного стильовий ареал. Однак не тільки похмурість, а й пристрасний патетичний заклик до боротьби з поневолювачами відчутний у музиці. Її синтез із епіграфами-рядками з «Кобзаря» у сюїті з трьох прелюдій укотре актуалізував Шевченкове слово, тут у фортепіанній оправі, як неперехідну національну цінність, філософсько-етичний

кодекс українського народу. Національно-пісенний матеріал (у вигляді цитувань і стилізацій) сполучений із характерними жанрово-стильовими знаками європейського бароко (музично-риторична фігура *lamento* в першій прелюдії, мірний поступ похоронної процесії в другій, форма пасакалії у третій).

У другій половині XX століття фортепіанна прелюдія продовжувала розвиватися як самостійно, так і в однорідних циклічних формах. З поодиноких зразків і малих циклів прелюдій вирізняються композиції А. Мухи, В. Годзяцького, М. Дремлюги, В. Барабашова, М. Жербіна, Ю. Знатокова, О. Красотова, О. Киви, Ж. Колодуб, Р. Верещагіна, Л. Юріної та ін. Етапними варто вважати гомогенні цикли Анатолія Кос-Анатольського (із 6 прелюдій, що згодом влилися у 13, 1950-1960) та Івана Карабиця.

Відомо, що Кос-Анатольський неодноразово творив тексти до власної вокальної музики. Він продемонстрував своє поетичне обдаровання і в фортепіанній ділянці, підібравши суголосні за образністю вірші-епіграфи до Другої і Третьої прелюдій. Четверта присвячена «Музичному моментові» мі мінор № 4 ор. 6 С. Рахманінова; Шоста – пам'яті дружини Софії. Відособленими є два програмні прелюди: «Желязова Воля», написаний до 150-ліття від дня народження Шопена та присвячений йому (1960); «Над Прутом (На мотив І. Воробкевича)» (1979) [6, с. 312–313]. Названі й решта раніше неопублікованих п'єс, віднайдених Тарасом Дубровним, свідчать про широке коло індивідуально-авторських і жанрово-стильових алюзій та ремінісценцій, аж до безпосередніх запозичень-парафраз³ [8, с. 77–94]. На основі аналізу музичної мови прелюдій Кос-Анатольського дослідник довів їхнє вписання до естетики постмодернізму.

У 24 прелюдях Івана Карабиця (1976) сполучення різних стилістичних нашарувань під егідою неоромантичного модусу мислення було викликане причиною виявити «стан творчої особистості, затиснутої лещатами авторитаризму в задушливому вузькому просторі офіційної культури» [10, с. 141]. Традиційний великий цикл непрограмних прелюдій як камерний жанр «без обмежень» давав змогу, як ствердила Любов Кияновська, «перенестися у стихію чистих звучань і через них виражати свої

³ Можна додати, що властиві Прелюду до мінор двоелементність теми й впливаючий з цього стрижень драматургічного розвитку схожі з Прелюдією фа-дієз мінор № 2 ор. 4 Л. Ревуцького.

істинні рефлексії і почуття» [10, с. 141], або ж висловлюватися Езоповою мовою. Як зауважив В. Клин, основними стильовими орієнтирами циклу стали жанровість національного музичного фольклору (веснянка, дума тощо), музика видатних майстрів минулого й сучасності та характерність джазової та поп-музики [12, с. 208; 211; 212].

У доробку композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття помітно зростає кількість циклів Прелюдій і Фуг (В. Сирохватов, В. Подвала, В. Борисов, М. Тиц, В. Бібік, Ю. Щуровський, О. Яковчук, М. Скорик і ін.). 34 прелюдії і фуги Валентина Бібіка прикметні вміщенням їх у три окремі томи (на білих клавішах, на чорних у дієзних і бемольних тональностях). Олександрю Яковчуку належать 12 концертних прелюдій і фуг. 12 прелюдій і фуг написав Мирослав Скорик.

Залишаються стабільними сюїтні координати прелюдії як першої частини в «Сюїті у формі старовинних танців» Ф. Надененка (тут вона фігурує в жанровій комбінації прелюдіі-токати), поліфонічних сюїтах Михайла Тица, «Класичній сюїті» Ігоря Шамо, «Партиті № 5» М. Скорика, Партиті Людмили Шукайло та ін. Варто відзначити появу циклу-триптиха «Прелюдія, токати, арія» Володимира Шумейка (1977), незвичного циклічного поєднання в опусі «Прелюдії та новели» Володимира Золотухіна (1993), «Трьох прелюдій за казками М. Реріха» Любові Працюк (1997). Повернення до великого циклу 24 прелюдій продемонстрував наприкінці ХХ століття Юрій Іщенко (1996).

Тож прелюдія в українській фортепіанній музиці утвердилася в статусі традиційного жанру та традиційної складової синтетичних жанрів у множинності авторизованих утілень і стильових парадигм. Звернення до неї зумовлене й певними національно-ментальними підвалинами. Зокрема, тут знайшли благодатний ґрунт властиві українцям персоналізм і волелюбність. Ці специфічні прикмети кордоцентричної української душі, а також урахування іонаціональних художніх «еталонів» у багатовіковому досвіді творення прелюдій дали плідні результати. Олександр Кульчицький, покликаючись на Карла Ясперса, виклав національне розуміння досвіду не в зовнішньо-емпіричному, а «у цілком внутрішньому сенсі», як «прислухування» до того, що є дане, «переживання» в ситуаціях, зворушеннях, цінуваннях, у русі ідей [16, с. 61]. В музичній творчості подібне переймання досвіду

відбувається через діалоги й полілоги з різними епохами, композиторами й митцями, жанровими прототипами та комбінуваннями, іномистецькими прообразами тощо й може проявлятися у вигляді програмних доповнень, присвят, інтертекстуальних тематичних зерен, інтермедіальної семіотичної взаємодії, неординарних творчих рішень-експериментів. Так твориться національна пам'ять жанру, яка закладає фундамент традиції і формує її. «Саме традиція як «втілена пам'ять культури» стає регулятором відносин між «сміслом» і «текстом», отже, між «естетикою» і «поетикою» у художній творчості, але в якості особливої «семантичної пам'яті» [28, с. 23]. Розглядаючи «механізм» породження музичної семантики в результаті *семантичної репрезентації музики*, утвердження її знаково-значущих функцій, Олександра Самойленко зазначила про переведення музичних значень завдяки цьому «у нову систему виміру, з понятійним, у тому числі зі словесно-понятійним, поясненням і проясненням звучання» [28, с. 24]. Звідси впливає можливість прирощування музичних значень, а також, як видається, потенціал *семантико-семіотичної репрезентації музикою* немусичних сенсів. Семантична пам'ять здатна поширитися й на додаткові онтологічно-інтенційні сенси «позахудожньої реальності» (О. Афоніна), що присвоюються та засвоюються музикою як її образно-художні змісти. Із цієї перспективи представляють інтерес фортепіанні прелюдії українських авторів Федора Надененка, Миколи Колесси, Оксани Герасименко й Романа Цися «на осінню тему», що мотивують до компаративного аналізу-зіставлення індивідуальної музичної поетики та стилістики.

3. Компаративний ракурс утілення образно-психологічної семантики осені в прелюдях українських композиторів

Осінь є поняттям містким: не тільки циклічно-природним, а й філософським. Ним позначається, наприклад, людська старість – «осінь віку». За словами Андрія Содомори, «осінь – це прощання, відхід, відліт, покидання...» [29, с. 121]. Осіння тематика поширена в поетів, вона нерідко сусідує в них із музичними асоціаціями. В японських класиків сумна пісня вітру викликає аналогію з настанням осені: «Вітер щось сумне співа, – чи не осінь наспіва?» [18, с. 65]. У циклі «Осінь» Богдана Лепкого переважає

песимістичне її сприйняття. Він також слухає спів вітру й констатує:

«Недаром же такий сумний він і жалібний,

Недаром у душі вбиває всю надію

І серце аж до сліз зворушити спосібний» [17, с. 77].

Читаємо про «зів'ялий / мертвий листок» (в перекладі А. Содомори [29, с. 83])⁴ чи «жовклий лист» (в перекладі М. Лукаша) із «Осінньої пісні» Поля Верлена, де голоси осені пов'язуються з «тужним хлипом» скрипок [17, с. 238]. Осінь оспівували у своїх творах Олександр Пушкін, Іван Франко, Василь Стефаник, Дмитро Павличко та багато інших літераторів. Осіння пора приваблювала малярів Ісаака Левітана, Іллю Рєпіна, Вінсента ван Гога, Клода Моне, Сальвадора Далі, Томаса Кінкейда, Грегорі Тілкера та інших, з найвідоміших українських – Івана Труша, Олексу Новаківського, Олену Кульчицьку, Сергія Шишка, Йосипа Бокшая, Тетяну Яблонську.

Прелюд «Осінь» Ф. Надененка ввійшов до його фортепіанного циклу «Акварелі» (1961). В живопису акварель – один із родів, а радше давня техніка, що характеризується особливою прозорістю й легкістю завдяки змішуванню фарб із водою. Термін «акварель» перемандрував з малярства до музики та літератури, де частіше застосовувався в ранзі жанру. Іван Денисюк відзначив появу акварелі в малій імпресіоністичній прозі – українській і зарубіжній – на зламі XIX–XX століть, як кольорово акцентованого образка. Дослідник навів слова Гната Хоткевича про акварельний спосіб малювання й писання: «поле акварелі – тиха красота» [7, с. 232].

Поєднання специфіки музичного жанру прелюду, натяку на живописну техніку та «осінньої» програмної назви передбачає довільний плюралізм мальовничо-звукових візій. Твір Надененка із авторською ремаркою *Moderato con moto espressivo* відповідає цим сподіванням. Він написаний у тричастинній формі з дещо схвильованішою мажорною серединою. Його будова та суцільна баркарольна ритміка, якою тут символізується невпинний плин часу, сприяють навіюванню розмаїтих осінніх настроїв.

Та головна роль у цьому належить елегійно-розповідній і разом з тим виразно-експресивній мелодії-темі в ошатному плетиві

⁴ Тут виникає паралель з прелюдією «Мертве листя» К. Дебюссі.

решти трьох супроводжуючих голосів, що розгортається в спадній траєкторії з високого квінтового тону й постійно спирається на нього в різних октавах. Стійкою тональною основою виступає малорухливий бас. Зате третій голос, на противагу другому, що гармонічно підтримує тему, веде від тоніки до квінти низхідні хроматизми, чим привносить інший – журливо-приречений відтінок до загальної картини (як відголосок фаталізму барокового катабазису).

Середина відрізняється не лише жвавістю, а й перемінною ладовістю та напрямком розвитку музичної течії. Висхідні речення, структуровані в секвенційні ланки, знаменують зростаючі в динаміці поривання (наче до сонця й світла), які відразу затьмарюються гармонічними «тінями» в хроматичних зсувах іншого ряду секвенцій, протиставлених першим ще й наявністю тритонів у акомпанементі. Перехід до репризи побудований на варіантних зворотах основної теми, він модулює до основного мінору.

Динамізована синтетична реприза дуальна за лексичним складом. Вона дещо видозмінена під впливом матеріалу середини, зокрема, основна тема продовжується другою варіативною. З іншого боку, значно інтенсифікується гармонічний перебіг, губиться чітка квадратність побудов. При відсутності яскравої кульмінації усім цим створюється сум'яття почуттів, що гальмується перед кодою *Meno mosso*. За допомогою нижнього голосу наче задаються питання, на які немає відповідей. Можна припустити, що відповідь міститься в кінцевому кадансі – після домінантового нонакорду настає розв'язка, всепоглинаючий спокій і зменшення звуку до трьох піано: осінь неминуча...

Згаданий вище «Осінній прелюд» М. Колесси, присвячений доньці Ксені, дещо «випадає» з домінуючих у його фортепіанній спадщині прикмет скерцоозності чи аскетизму, переваги графічно-чіткого й ударно-реального письма та апелює до засад колористичних імпресій митців-імпресіоністів. Тут «автор намагається змалювати барви і звуки тихої погідної осені» [11, с.177]. Відомо, що М. Колесса поруч із музичною освітою здобував фах художника, довго вагався з остаточним вибором. Це природно відбилося на багатомірності його фортепіанного словника, майстерному використанні виражальних і зображальних засобів. Зокрема, особливо живописними є приглушено-інтимна

фонічна аура «Осіннього прелюду» з єдиним сліпучим кульмінаційним спалахом, «розмиті» гармонічні згустки вертикалей.

Прикметною ремаркою *Andante amoroso* підкреслено символістичний ореол твору. Чуттєва щемливість висловлювання виринає з перших звуків тритактової фрази в змінному метрі, з гнучкими інтонаційними вигинами, насиченими альтераціями. Наступна фраза, що базується на секвенційному зсуві тематичного матеріалу на півтона та на розширенні до п'яти тактів, утворює разом із початковою фразою першу частину прелюду.

Вона плавно перетікає в середню, де фактура набуває ще щільнішого згущення, ще мінливішого ладотонального плану, поліфонізується. Пунктир, що лежить в основі нової теми, перемешується з тріоллю, в процесі розвитку вони дробляться, стають рвучкішими й доповнюються мелізмами. В певному моменті заклично-пунктирна побудова викликає аналогію з повторюваними журавлиними голосами, що віддаляються й наче зникають за горизонтом. Від піанісімо наростає експресивна висхідна хвиля, але на мить переривається контрастним вклиненням раптового піано, чим підсилюється чуттєва первина образності прелюду. Друга фаза наростання продовжується в парі з пришвидшенням темпу, досягає форте на стрімкому пасажі. Найвищим за накалом і гучністю є кульмінаційний дисонуючий акорд із розщепленим щаблем. Опісля наступає спад динаміки, розрідження викладу й сповільнення темпу.

Реприза, попри тактове зрівнення двох фраз (3+3) і загальне емоційне урівноваження, динамізовано-синтетична за рахунок введення варіантного мотиву середини. Він тут повністю трансформується у тендітно-крихке, вкрадливе згасання звучності, підноситься у верхні регістри й остаточно завмирає. Прелюд завершується розкладеними основними тонами до мажору (після політонікальності усієї п'єси). Цим ніби знаменується очищення-звільнення від пригніченості, якою інколи супроводиться осінь. Так, осінь неминуча, проте й вона минає.

О. Герасименко присвятила осінній тематиці цикл із семи прелюдій «Осінні акварелі» (2002-2008), декларуючи цією загальною назвою взаємопроникнення музики та живопису, подібно до «Акварелей» Ф. Надененка чи Віталія Кирейка. В циклі Кирейка (з трьох п'єс без назв) цю взаємодію доповнює літературний

епіграф – уривок поезії П. Тичини «Квітчастий луг», де власне йдеться про осінні акварелі:

«... А вдалині, мов акварелі, –
Примружились гаї, замислились оселі,
Ах, серце, пий!
Повітря – мов прив'ялий трунок.
Це рання осінь шле цілунок,
Такий чудовий та сумний...».

Ці прекрасні рядки з багатосенсорною символікою образної гами можуть послужити віртуальною поетичною програмою і для композиції О. Герасименко.

Її цикл відноситься до дидактичної фортепіанної літератури, ним авторка продовжила традицію написання прелюдій для дітей та юнацтва (представлену в українській музиці Ісааком Берковичем, Михайлом Скорульським, Юдиф Рожавською, Юрієм Щуровським, Миколою Ластовецьким, Людмилою Думою, Романом Цисем) у вигляді кількох п'єс одного жанру зі загальним програмним заголовком.

Сім прелюдій різноманітні за художньо-образними особливостями. № 1 і № 7, наділені вальсовою ритмікою, виявляють органічний синтез імпровізаційності та танцювальності, витоки якого коріняться в прелюдях Шопена. Перша (*Andante cantabile*) – це спочатку витончено-граційний, а в середині фактурно масивніший вальс, із акордовою мелодичною лінією, тріольним акомпанементом. Особливістю співучо-танцювальної теми є коливальний рух між першим і п'ятим щаблями – спочатку вгору-вниз, а в другій фразі дзеркально-обернений, чим наче відображується кружляння опалого листа. Акомпанемент – то синкопований, то з пунктирами – надає примхливості мелодичному малюнку. Раптовий відступ-контраст звучності (фортепіано) перед остаточним кульмаційним підйомом (фортісімо) є подібним прийомом до застосованого М. Колессою в «Осінньому прелюді» (включно з ремаркою про прискорення темпу). У видозміненій репрізі панує спокій, тиша й поступове розсіяння звуку.

Дихотомія образів – основний драматургічний принцип Прелюдії № 2 (*Allegro moderato*), закладений у її перших тактах. Тему складають два протиставлені компоненти: стакатно-хореїчний і легатно-ямбічний, безтурботна веселість модифікується у

схвильовані переливи думок, одночасно із зіставленням тональностей. Легатний компонент перебирає на себе ініціативу розгортання музичної тканини, де стакатний перетворюється на фігураційно-остинатні звороти. Таким чином дискретність вислову вливається в континуальну течію, що прямує до кульмінації на фортісімо.

В динамізованій репрізі відновлена стакатність звучить сміливіше, одноголосся змінюється паралелізмами інтервалів. Крім того, з'являється тріоль, похідна від легатно-ямбічного компонента теми, тобто, відбувається інтеграція через хореїзацію, тому тепер уже відчутною є перевага безтурботно-стакатного компонента. Життєвий оптимізм авторки перемагає осінню депресію.

Прелюдія № 3 (*Andantino molto cantabile*) належить до споглядально-наративних. Епічність вислову зникається з моментами рефлексії та зі звуконаслідуванням. Тут присутні такі атрибути музичного наративу, як перемінний метр, неквапна мелодійна розповідність структурних ланок, наскрізна архітектоніка. Гармонічна мова виявляє спеціальний акцент на кварто-квінтовості – як горизонталей, так і вертикалей.

Короткочасне вкраплення нового інтонаційно-ритмічного образного матеріалу можна дешифрувати як мимолітну міметичну алюзію на голоси птаства. Вона доречно вписується в загальну розповідь про осінь. Скорочений початок твору завершує його, як кода, чим створюється аркове обрамлення форми. Останнє співзвуччя із двох паралельних квінт закріплює відчуття розімкнутого природного середовища, пленеру.

Незвичною для української фортепіанної музики є жанрова матриця сиціліани, на якій базується Прелюдія № 4 (*Andantino molto cantabile*). Знайдену композиторкою суголосність із осіннім настроєм можна пояснити властивим для цієї італійської пісні спокоєм і стриманою серйозністю, що іноді порушуються тут неочікуваними розмашистими поривами мелодики, як експресивними вигуками. Модернізація-осучаснення сиціліани, що збагатила своєю неповторністю європейський інструментальний тезаурус XVIII віку, стосується також ладогармонічного та фактурного оформлення. Тональні переміщення вказують на трактування ладогармонічного каркасу як дванадцятишаблевої діатоніки. У викладі комбінуються гомофонні моменти, де тема

лунає на тлі наповнених секундами співзвуч, з лінійно-контрапунктичними, інколи з рівнобіжними паралелізмами. Регістрові контрасти локації тематичних проведень сприяють світлотіньовим звуковим ефектам.

Прелюдія № 5 (*Andante cantabile*) ґрунтується на синтезі наративних і танцювально-вальсових тематичних утворень, що відображено насамперед фактурно, а також метрично-змінно (3/4 та 4/4). Постійні тональні та варіаційні оновлення тем сприймаються як накладання веселково-акварельних смуг на папір. Варіантність торкається й ритміко-тактової організації, коли здрібнюються тривалості, а звукова тканина насичується тріолями, квінтолями, подекуди ще й поліритмією і бітональністю партій рук. На зміну витриманим акордам супроводу приходять рухливіші потоки тонів і співзвуч, в яких стабільне місце посідає секундовість як сонористичний штрих. Секундами, квартами й квінтами обростають також тематичні тони в експресивніших фразах. Усе підкорюється завданню відтворення образної множинності осені – її дощів, хмар, туманів, тонких сонячних павутинок бабиного літа.

Прелюдія № 6 (*Moderato*) займає осібну позицію в циклі наслідуванням хоральності й наслідуванням осені через хоральність, що цілком логічно. Крім усього іншого, це велична й урочиста пора, що примушує замислитися над сенсом буття, нагадує про швидкоплинність людської екзистенції. Та акценту на трагічному в музиці немає. Це радше ще один «лик» осені, втілений сукупністю різностильових складових.

Поруч із домінуючим зосередженим хоралом, усередині твору лунають гучні вальсові ремінісценції, далі навіть вклинюються елементи джазу. Як і у всіх решта прелюдій, ладогармонічний чинник лексики не скований жодними шаблонами. Метро-ритмічний компонент так само розмаїтий. Завдяки синкопі хорального тематизму увиразнюється архітектонічне членування твору. Суттєво трансформована в інтонаційно-фактурному обрисі, вона знаменує тут коротке репризне утворення – скорочений підсумок сказаного, простий і тихий.

В заключній прелюдії № 7 (*Moderato*) вальс наділений імпровізаційною стихійністю, відчутнішою ніж у першій частині циклу. Привертає увагу широко роззосереджена фактура, перенесення теми в різні регістри, емансипація численних

тональних устоїв. Більше й просторовості, а також «гри тональностями». При цьому гучніший діапазон витриманий у межах піанісімо-мецо форте, тобто, доволі делікатний, дійсно акварельний. Розлога тема демонструє розмаїті варіантні «самопроростання». Доповнюючись відлунням октавних ходів у вищих регістрах, що розширюють період уже в експозиції, вона модифікується далі за рахунок розмаху інтервальних кроків, а також вичленення інтерлюдійних арабесок-фігурацій, що сполучають три її проведення. На зміни в пульсації суттєво впливають агогічні відтінки. Внаслідок таких особливостей тричастинна форма прелюдії наближається до поемної наскрізності. Кінцівка твору прямує вгору й «розчиняється» на піанісімо в арпеджованому акорді.

Цикл «Осінні акварелі» позначений такими семантико-виразальними особливостями: співучістю (згідно ремарок *cantabile*) – у чотирьох прелюдіях із семи чутні осінні пісні, в тому числі прощально-пташині; танцювальністю, що сприймається як візуально-образний і настроєвий штрих; хоральністю, потрактованою як символ непорушної неунікності природних змін; наративністю, що служить оповідальному способу донесення багатоманіття картин осені; прелюдійністю як імпровізаційністю, що полягає у довільності тональних переходів і зіставлень, комбінувань жанрово-стилістичних елементів, поетичній фантазійності кожної п'єси й цілого циклу.

Залучення прелюдійного циклу О. Герасименко до компаративного аналізу, поруч із окремими зразками жанру Ф. Надененка, М. Колесси, Р. Цися, зумовлене спільністю ідеї музичної інтерпретації образної семантики осені, зафіксованої у заголовках творів. Кожна прелюдія із «Осінніх акварелей» – це завершена мініатюра, що може вилучатися з циклу для виконання, адже вона є однією квіткою з букету осінніх рефлексій авторки.

Прелюдія «Осінь» – четвертий номер із циклу «П'ять прелюдій» Романа Цися (видані 2014) – єдина програмна мініатюра в дидактичному опусі. Двочастинна структура прелюдії, єдиний темп *Moderato*, тип фактури «мелодія плюс акордовий акомпанемент» викликають схожість із пісенно-естрадним перекладенням у куплетній формі. Разом із тим, осінній образ не є однозначним: він постає як вираз меланхолійної журби та

зображально-фонічних асоціацій унаслідок варіантної змінності тріольного мотиву, що є ядром мелодики й розгортання прелюдії.

Порівняно з його початковим обрисом – сентиментально-ніжним і консонантним (ходи на квінту та сексту зі секундами), в середині п'єси він перетворюється на напружений зворот із тритону, кварта й великої септими, що отримує імітаційне вкраплення в партії лівої руки й доповнюється новим мотивом-зітханням і його відлунням. Це різні смислові грані програмного задуму. З переносом серединної побудови на октаву вгору експресія посилюється, гучність збільшується до форте. Динамічний план підживлює уяву змалюванням процесуально-віртуальної картини наближення й віддалення птахів або ж нестійкості емоційного стану людини в осінню пору, що коливається між погідним та песимістичним полюсами.

Зручність фактури, доступність змісту, реєстрово-настроєві перезабарвлення виразної мелодики, що легко запам'ятовується, – безумовні переваги цього прелюду в навчальному репертуарі.

Висновки

Прелюдія – це ексклюзивний за онтогенезом первісно інструментальний жанр, що в XIX столітті проникає в інші види мистецтва та науки як заголовок-метафора чи символ, а в XX стає також вокальним жанром. Часто характеризується інноваційними рисами.

Прелюдії належать представникам різних композиторських шкіл, тому в цих творах інколи проступають виразні національні риси, втім, щодо лексичного та формального аспектів загалом, їм притаманна відсутність стабільних жанрових ознак художнього детермінування. Єдиним корелятом прелюдії як жанру і як сенсу (коду) є її жанрове означення, що викликає історико-стильові конотації та, внаслідок довільності форми й компонентів змісту (інтонаційно-фактурних, ладогармонічних, метроритмічних тощо), позбавляє конкретного «горизонту очікувань» (Г. Р. Яусс), лише у випадку програмності забезпечуючи образно-асоціативне скерування реципієнта вмістом заголовкової номеносфери.

Прелюдія відкрита до інклюзії, а саме, екстравключення у інші музичні жанри (диптихи, триптихи, сюїти, цикли) та інтра-включення ознак іножанрової іманентності (танець, марш, пісня,

поема, хорал і ін.). Сукупність незалежних (окремих твір, малий однорідний цикл, великий однорідний цикл) і підпорядкованих парадигм утворює кластерний ареал жанру. Крім міжжанрового діалогу, прелюдій часто притаманні міжепохальні перегуки, де вершинними досягненнями служить «класика жанру» від Баха, Шопена, Скрябіна, Дебюссі, Рахманінова. Це властивість інтертекстуальних прелюдій – як із зазначенням першоджерела чи присвяти (композитору / твору), так і без, але із легко вгадуваним прототипом. Міжмистецька (інтермедіальна) взаємодія проявляється в прелюдіях через музично-живописні / музично-поетичні інтерференції, що впливають із програмного паратексту. В таких випадках закономірно зростає роль фактурно-артикуляційного, тембрально-регістрового та ладогармонічного чинників звукової колористики. Ці прикмети, безперечно, можуть належати й музиці без заявленого в назві міжмистецького синтезу, як, наприклад, «Осінньому прелюду» М. Колесси чи «чистим» прелюдіям без будь-якої програми.

Біном «жанр+програма» володіє подвійною здатністю до конкретизації сприйняття, тому необхідно враховувати і жанрову основу, і образно-змістову метафорику, що взаємодіють і збагачуються. Якщо назви «Осінній прелюд» М. Колесси та прелюдія «Осінь» Р. Цися – приклади паратекстуальних біномів, то заголовки прелюду «Осінь» Ф. Надененка (з циклу «Акварелі») й циклу прелюдій «Осінні акварелі» О. Герасименко мають ознаки поліномій з огляду на інтермедіальну жанрову інтеграцію, з якої випливає складніша синергія з програмою.

Добірка «осінніх» прелюдій названих композиторів уможливила порівняння втілень ідентичної образної тематики, виявлення схожих і відмінних засобів. Збіги проявляються у полівалентно-поліхромних баченнях осені, в яких усе ж переважає пастельність і субтильність, виражені ліричною мелодійністю тем, ясністю навіть складних тонально-гармонічних співвідношень і нанизувань, перевагою тихої звучності. Схожість полягає у відтворенні осінньо-психологічної атмосферності без надто похмурих кольорів, у превалюванні світлих штрихів і мажорних закінчень. Автори нерідко користуються тотожними композиційними схемами, а саме, тричастинними, з контрастом крайніх частин і експресивнішої середини, а також згасаючим нюансуванням звуку кінцівки твору. Ще одна подібність декотрих

прелюдій – у ймовірності вловити моменти звуконаслідування пташиних голосів і побачити «внутрішнім взором» журавлиний ключ, як аудіовізуальну емблему осені, навіяну специфічними остинатними, імітаційними чи пунктирно-ритмічними зворотами, «процесуальними» відтінками динаміки.

Паралелі зі запозиченим з малярства окресленням «акварелей» проглядають у емінентних текстах творів Надененка та Герасименко крізь різноманітні сугестивні засоби філігранності письма: тонкі градації фактурної прозорості та переважно тихої динаміки, колористичну мінливість реєстрово-фонічних і гармонічних барв тощо. Відмінності всіх порівнюваних композицій знаходяться у індивідуалізації концепцій (від назви, структурної масштабності задуму до мовно-сміслових елементів усіх рівнів) і ступенях складності. «Осінній прелюд» М. Колесси є найважчим твором – і з технічного боку (в широкому піаністичному розумінні), і з художньо-філософського. Та авторів поєднала щирість вислову, інспірована притягально-надихаючою дією осені на митців. Перспективними напрямками дослідження жанру прелюдії можна вважати перетин європейських і американських тенденцій, а також досягнення композиторів української діаспори.

Література:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1. Москва : Гос. муз. издат., 1962. 144 с.
2. Булат Т. Яків Степовий. Київ : Музична Україна, 1980. 79 с.
3. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів-Нью-Йорк : Вид-во М. Коця, 1997. 59 с.
4. Витвицький В. Микола Лисенко-учитель. *За океаном*: збірник статей / ред.-упор. Ю. Ясиновський. Львів : Вид-во НТШ, 1996. 19-23.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд., доп. Ленинград : Советский композитор, 1990. 228 с.
6. Гнатишин О. Архівна спадщина композитора Анатолія Кос-Анатольського: каталог рукописів / відпов. за том. О. Купчинський. Львів : Вид-во НТШ, 1998. 354 с.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів : Наук.-видавн. тов-ство «Академічний експрес», 1999. 280 с.

8. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби. Львів : Вид-во НТШ, 2007. 184 с.
9. Жуков А. О. Риси клавесинної творчості Луї Куперена на прикладі його деяких сюїт. *Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : ДАКККІМ, 2005. Ч. 1. С. 191-195.
10. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і літера, 2017. 288 с.
11. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Львів : Вид-во НТШ, 2003. 294 с.
12. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
13. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Вид-во НТШ, 2000. 285 с.
14. Коменда О. Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму : навч. посіб; вид 2-ге, доп. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2015. 208 с.
15. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Москва : Музыка, 1981. 532 с.
16. Кульчицький О. Світовідчужання українця. *Українська душа* / ред. В. Плачинда. Київ : Фенікс, 1992. С. 48-65.
17. Лепкий Б. Поезії / упоряд., вступ. ст. і прим. М. М. Ільницького. Київ : Рад. письменник, 1990. С. 76-77.
18. Лукаш М. О. Від Бокаччо до Аполінера: переклади / ред, упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. Київ : Дніпро, 1990. 510 с.
19. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана) : Автор-т дис. ... к. мист. : 26.00.01. Київ, 2021. 20 с.
20. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 351 с.
21. Назар Л. Три неопубліковані прелюдії Василя Барвінського / *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури* : статті та матеріали / упор. О. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2003. С. 13-24.
22. Ніколаєва Л., Колесса К. Камерно-інструментальна творчість / *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог* : збірка

статей / впорядк. та ред. Я. Якубяка. Львів : Вищий держ. муз. ін-т ім. М. В. Лисенка, 1996. С. 30–43.

23. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с. (Творчі портрети укр. композиторів).

24. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XIX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтв : 17.00.03. Львів, 2021. 20 с.

25. Преториус М. Синтагма мусикум. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков* / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. С. 158–172.

26. Протопопов В. В. Новая трактовка классических музыкальных форм в произведениях Шопена. *Венок Шопену* : сб. статей / отвеств. ред. Л. С. Сидельников. Москва : Музыка, 1989. С. 178–184.

27. Протопопов В. В. Полифония Ф. Шопена. *Венок Шопену* : сб. статей / отвеств. ред. Л. С. Сидельников. Москва : Музыка, 1989. С. 185–199.

28. Самойленко О. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології / *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. статей на пошану д. мист., проф., члена-кор. Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Київ, Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 20–29.

29. Содомора А. Надинці зі словом. Львів : Літопис, 1999. 475 с.

30. Форкель Й. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. Ерохина; коммент. и послесловие Н. Копчевского. Москва : Музыка, 1987. 111 с.

31. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм / пер. с поль. С. Попковой; общая ред. и вступ. статья И. Бэлзы. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.

32. K. Szymanowski o Chopinie. W dwusetną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina / wstęp S. Gołahowski. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne SA, 2010. 64 s.