

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61+786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-4>

Лу Цзін

ORCID: 0009-0005-2967-2948

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
76959543@qq.com

## ФОРТЕПІАННА ПРЕЛЮДІЯ У ДОБУ РОМАНТИЗМУ ЯК ІСТОРИКО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

**Мета дослідження** – виявити головні стилістичні складові фортепіанної прелюдії у добу романтизму та її перехідну роль, інтегруючу місію у розвитку європейської інструментальної музики, також довести значення творчості Ф. Шопена як еталонної у сфері прелюдійності. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю історичного та теоретичного, компаративно-стилістичного підходів, передбачає поглиблення текстологічних оцінок та визначень. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється відкриттям нового історико-текстологічного напрямку вивчення фортепіанної прелюдії та породжуваної нею полістилістичного ареалу. Виявляється, що саме у добу романтизму прелюдійність усвідомлюється та позиціонується як окрема виразова мовно-мовленнєва даність музичного тексту, також як перехідна текстологічна сфера, що здатна, з одного боку, розширювати уявлення про музичні образи руху, а з іншого – додавати до мовного тезаурусу прелюдії різноманітні «семантичні прототипи», тобто мовно-стилістичні фігури. **Висновки.** Фортепіанні прелюдії відкривають можливість синтезу мелодичного та ритмо-моторного типів інтонування, також включення до стилістичного змісту ораторіальних елементів та неориторичних рис. З одного боку, в еволюції прелюдії стає показовим прагнення до загальних форм руху як до базових стилістичних знаків цього жанру, але, з іншого, опанувавши фігурами ритмо-моторного типу, прелюдія їх заново акумулює, насичує мелодичним змістом, надає їм нових авторських семантичних параметрів. В Прелюдях Ф. Шопена, як класичному взірці та стилістичному прецеденті романтичної інтерпретації жанру, ознаки моторності в їх єдності з мелодичністю (семантичний інваріант прелюдійного жанру) можуть змінювати свої текстологічні рівневі функції. Ф. Шопен відтворює загальну циклічну організацію та послідовність семантичних домінант фортепіанної творчості, тобто робить інтертекстуальну ідею домінуючою в інтерпретативному стильовому плані. Дане рішення стає конститутивно значущим і для

композиторів – послідовників циклічних ідей Ф. Шопена в фортепіанній творчості ХХ століття.

**Ключові слова:** фортепіанна прелюдія, прелюдійність історико-текстологічний підхід, полістилістичний зміст, шопенівська прелюдійність як мовно-стилістичний прецедент, семантична домінанта фортепіанної творчості.

*Lyu Jing, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **Piano prelude in the age of romanticism as a historical-textological phenomenon**

**The purpose** of the research is to reveal the main stylistic components of the piano prelude in the era of romanticism and its transitional role, integrating mission in the development of European instrumental music, as well as to prove the significance of F. Chopin's work as a benchmark in the field of prelude. **The methodology** of the work is determined by the unity of historical and theoretical, comparative and stylistic approaches, it involves the deepening of textological evaluations and definitions. **The scientific novelty** of this article is determined by the discovery of a new historical and textological direction of the study of the piano prelude and the polystylistic range generated by it. It turns out that precisely in the era of romanticism, preludeness is perceived and positioned as a separate expressive language-speech given of a musical text, as well as a transitional textological sphere, which is able, on the one hand, to expand the idea of musical images of movement, and on the other hand, to add preludes to the linguistic thesaurus various «semantic prototypes», that is, linguistic and stylistic figures. **Conclusions.** Piano preludes open up the possibility of synthesis of melodic and rhythmic-motor types of intonation, as well as the inclusion of oratorical elements and non-rhetorical features in the stylistic content. On the one hand, in the evolution of the prelude, the desire for general forms of movement as the basic stylistic signs of this genre becomes indicative, but, on the other hand, having mastered the figures of the rhythmic-motor type, the prelude accumulates them anew, saturates them with melodic content, and gives them new authorial semantic parameters. In F. Chopin's Preludes, as a classic example and a stylistic precedent of the romantic interpretation of the genre, signs of motority in their unity with melodicity (semantic invariant of the prelude genre) can change their textological level functions. F. Chopin recreates the general cyclical organization and sequence of semantic dominants of piano creativity, i.e. makes the intertextual idea dominant in the interpretative style plan. This decision becomes constitutively significant for composers – followers of F. Chopin's cyclical ideas in piano works of the 20th century.

**Key words:** piano prelude, prelude historical-textological approach, polystylistic content, Chopin's prelude as a linguistic and stylistic precedent, semantic dominant of piano creativity.

**Актуальність теми статті.** Жанрова форма прелюдії часто оцінюється як винахід романтичної доби – композиторської

школи доби романтизму [1–2; 4; 7; 9]. Між тим, і сама інструментальна мініатюра, і такий її функціонально-композиційний різновид, як прелюдія, виникли з внаслідок формування внутрішніх, специфічно виразових, умов музичної творчості – у галузі інструментальної гри, але не тільки, також з залученням деяких способів вокального інтонування. Жанрова форма прелюдії виникає особливим шляхом, зі музично-мовної тканини, зі знакових конфігурацій музичного звучання, що покликані передавати явище руху – рухової жестовості – засобами музичного звучання, вірніше звуковим шляхом, що набуває окремої художньо-семантичної позиції. Тому роль прелюдії у романтичному музичному мистецтві була вже значною мірою узагальнюючою, коли усі «підводні течії» музичного мислення й мовлення вийшли на поверхню інструментальної форми й усталилися у певній жанровій концепції. Тому пояснити складові прелюдії, саме як мовно-стилістичні та інтегруючі певний обсяг інструментальних звукообразів та технологічних прийомів можна лише з врахуванням довгого шляху жанру, від початку сімнадцятого століття до дев'ятнадцятого.

**Мета даної статті** – виявити головні стилістичні складові фортепіанної прелюдії у добу романтизму та її перехідну роль, інтегруючу місію у розвитку європейської інструментальної музики, також довести значення творчості Ф. Шопена як еталонної у сфері прелюдійності.

**Основний зміст статті.** Уявлення про «мову» фортепіанної прелюдії складалося на основі різноманітних первинних стилістичних передумов, оскільки процес формування цієї жанрової галузі йшов стихійно, природничо-історичним шляхом: адже тут панувала аматорська традиція. У даній формі, яка ще не цілком знайшла себе як жанрова, схрестилися різні стильові-музично-стильові смаки й переваги, що дозволило фортепіанній мініатюрі, а найбільше – прелюдії, стати перехідною стильовою формою з різними медіальними функціями. Судити про це дозволяє як стилістичний зміст того або іншого опусу, що вказує на те, до якого первинно-жанрового середовища він причетний, так і досвід побутування жанрових форм – носіїв стилістичних передумов нового стильового змісту фортепіанної прелюдії.

Стильова перехідність прелюдії, що зумовлює полістилістичне наповнення цього жанру, пояснюється її положенням

між: аматорською та професійною творчістю; фольклором і композиторською творчістю; вокальною та інструментальною музикою; бароковим і класицистським мисленням (ясніше всього виявленим у сюїтній творчості). Оскільки розвиток фортепіанної мініатюри тісно пов'язаний з практикою і сюїтних, і вокальних жанрів, то в ній закладена генетична схильність до програмності. Навіть звільняючись від безпосереднього союзу зі словом, фортепіанна мініатюра «зберігає» пам'ять про нього – у вигляді певної жанрової номінації. Дана тяга до програмності може реалізовуватися як міжжанровий діалог, у специфічно-музичній формі набуваючи характеру «узагальнення через жанр». Доходячи до стилістичного синтезу різних жанрових моделей, даний тип діалогу трансформується у внутрішньо-стильовий.

У загальній еволюції європейської фортепіанної мініатюри виділяються два великих етапи. Перший етап пов'язаний з перевагою ставлення до фортепіанної творчості як до сфери аматорського музикування, тому найважливіша його риса – використання загальновідомих, загальноприйнятих способів музичного інтонування та побудови, у тому числі, і перенос до клавірної музики тих конструктивних і технічних прийомів, тих стилістичних знаків, які виникли в іншому жанровому середовищі (у цьому сенсі найбільш близькою за духом виявилася сфера камерно-ансамблевої творчості). Другий етап характеризується переводом форми фортепіанної мініатюри до галузі вторинної композиторської творчості, тобто посиленням уваги низки композиторів до стильових можливостей даного жанру [1-2].

Знаходження фортепіанною мініатюрою стильової самостійності передуює формуванню більш складних і великих жанрових форм: фортепіанного циклу, сонати й деяких інших. Але і на другому етапі розвитку камерної фортепіанної музики досить відчутний зв'язок з первинно-жанровими прототипами та семантикою аматорського музикування. Так, можна сказати, що стильова форма прелюдії в російській музиці виникла в результаті зустрічного руху «жанрового словника епохи» (прикладної побутової музики) і стильових інтересів композиторської школи другої половини дев'ятнадцятого століття. Останніми обумовлене те, що з перших же моментів свого становлення в якості «вторинного жанру», фортепіанна мініатюра виявилася включеною

до процесі пошуку вирішення головної проблеми російської музики дев'ятнадцятого століття – проблеми створення національної школи, що, з одного боку, вимагало високої технологічної оснащеності, а з іншого – постійного живому зв'язку з фольклорно-побутовими традиціями. До того моменту, коли прелюдія «підійшла» до А. Лядова та О. Скрябіна, з її медіальних функцій переважними залишилися дві, вже помітно поглиблені. Перша виражалася в опорі на синтетичний тип тематизму – як вокального, так і інструментального походження. Друга здійснювалася як діалог з європейською традицією, зокрема з шопенівським розумінням прелюдійної мови, але вже як із сукупністю індивідуальних композиторських стилів.

Відомо, що до жанру прелюдії А. Лядов звертався протягом усього свого композиторського життя: у період з 1876 по 1906 роки створено тридцять прелюдій і прелюдія-пастораль [8]. Вони утворюють дві основні групи прелюдій: прелюдії, що відтворюють стилістику інших жанрів і риси стилю тих композиторів, у творчості яких даний жанр активно розбудовувався; прелюдії з авторськи-оригінальним стильовим і композиційним рішенням. Перша група, у свою чергу, містить у собі п'єси з авторськи-оригінальним стильовим рішенням і прелюдії, засновані на «близькому» використанні стильових моделей шопенівських та шуманівських мініатюр.

Звичайно, між п'єсами різних груп немає непрохідних границь, навпаки, існує певний взаємообмін, але стилістичні відмінності їх досить помітні й характеризують процес поглиблення внутрішньо-стильового діалогу. Провідними є чотири групи стилістичних комплексів. Перший може бути названий «шопенівським», що позначається в типі інтонування (підкресленої кантіленності), способах тематичного викладу, у залученні ноктюрноподібної, баркарольної фактури; він особливо «впливовий» у контексті авторського стилю Лядова. Другий – «шуманівський» – пов'язаний, насамперед, з переосмисленням фонового начала або загальних форм руху. Третій комплекс може бути названий узагальнено європейським, вираженим через пісенність, романсовість, гімнічність. Самостійне значення та особливе стилістичне призначення знаходить в прелюдях Лядова четвертий «етюдний комплекс», який, хоча й пов'язаний з першими двома, але безпосередньо «введений» з творчості Шопена. Частота його використання

дозволяє говорити про етюдність як про моностилістичну тенденцію лядівських прелюдій.

«Етюдний комплекс» впроваджений у музичну фактуру більш ніж п'ятнадцяти п'єс. У першій групі прелюдій у більшості випадків усі інші стилістичні комплекси накладаються на «етюдність», внаслідок чого виникають три полістилістичні, відповідно, полісемантичні «галузі» вже по-лядівськи перевикладеної «етюдності»: ліризована етюдність, скерцозна та патетична. Дві останні представлено трьома прелюдіями кожна; перша ж, що превалує, представлено одинадцятьма п'єсами. Ускладненість етюдного комплексу зростає в тих випадках, коли у фактуру прелюдії включаються стилістичні елементи баркарольності або ноктюрновості (у прелюдях ор. 10 № 1, ор. 13 № 1, ор. 27 № 1, 2, деяких інших).

«Етюдним» прелюдіям Лядова притаманний різнохарактерний рух партій лівої й правої рук, протиставлення одного прийому викладу іншому. Наприклад, у прелюдії ор. 10 № 1 широким кроком на *legato* у басу протипоставлений в мелодії «вузькопозиційний» рух. Відзначимо також контраст мелодійного розгортання подвійними нотами та широких однолінійних ходів у нижньому голосі в п'єсах ор. 13 № 1, ор. 13 № 2, ор. 13 № 3, ор. 27 № 3. Механістичність «етюдної моделі» цікаво відбита в п'єсі ор. 13 № 3. В основі її – чотирьохзвучний мотив, що зберігає свій мелодико-ритмічний вигляд до самого кінця твору. У першому реченні мотив цей повторюється дванадцять раз; з них десять точно відтворюють основну формулу мелодійного звороту (висхідна квінта – спадна секунда – висхідна секста), лише в момент напруги допускається поява іншої, нестійкої, тритонові інтонації. Прелюдія витримана в єдиному чіткому метроритмі, незмінність ритмічного малюнка посилена опорою на сильну частку, «квадратністю» побудов. Аналогічним образом побудовані п'єси ор. 3 № 1, ор. 3 № 1, ор. 13 № 1, ор. 13 № 2, ор. 27 № 1 і інші, а прелюдія ор. 27 № 3 є ледве чи не «близнюком» п'єси ор. 13 № 3.

Прийоми точного витримування фактурно-тематичних формул і ритмічних малюнків – одна з меж між романтичною стилістичною «моделлю» і авторським началом у прелюдіях Лядова, своєрідний авторський прийом учуднення. У мелодії це веде до «настирливого» (як би навмисного) повторення, іноді варійованого, коротких (трьох-, двох-, одноктактних і навіть менших) інтонаційних зворотів; у ритміці – до чіткого

скріплення ритмічних фігур, до визначеності «прямого» ритмічного малюнка із прихильністю до сильного часу, до повторення ритмо-формул протягом усієї п'єси (властиво, це і є головний фактор етюдної механістичності).

Важливе для шопенівської та шуманівської семантики прагнення до «звільнення» ритмічного руху, що виразилося в романтичному прийомі *rubato* та різноманітних поліритмічних формулах, відбилося в прелюдях Лядова в контексті характерної для нього стилістичної уніфікації, яка, в остаточному підсумку, перетворює полістилістичний зміст прийому на моностилістику образу. Образної уніфікації сприяє лаконізм загальної форми прелюдії, що припускає витриманість композиції в одному «тоні висловлення». Більше того, можна сказати, що композитор кожену п'єсу мислить як одне цільне висловлення.

Етюдність – лише одна з тих властивостей, які зв'язують прелюдії Лядова зі стилістикою творів Шопена, з тим, що робить музику великого польського композитора пізнаваною. У творчості Лядова знайшли продовження ті риси мелодики Шопена, які є провідними «стильовими знаками» польського майстра. Відомо, що Шопен створив новий синтетичний тип мелодії, виходячи із властивостей польського вокального мелосу, насамперед. Деякі з особливостей польської народної музики зближують її з російською (українською, білоруською), інші, навпаки, віддаляють і відрізняють. Зближуючі властивості виражаються в широкій розспівності мелодії, ладовому багатстві та своєрідності, великій ролі варіювання й деякому іншому; специфічні відмінності обумовлені найтіснішим зв'язком танцю та пісні в польській музиці, так само як і великою роллю в ній інструментального начала (мелодійних типів інструментального варіювання) Інструментально-танцювальне начало впливає на пісенну мелодику, але й сам «інструменталізм» виявляється просякнутим пісенністю.

Вже найпростіші явища шопенівської мелодії виявляють певну творчу мету – виявити потенційно найбільш кантиленні елементи ладу та покласти їх в основу інтонаційних ходів. Серед терцієво-секстових зворотів виділяється інтонація секстового стрибка від п'ятої ступені до третьої.

Ф. Шопен використовує цей секстовий оборот у різних положеннях – як мотив зі спадною секстою між третьою й п'ятою ступенями, мотив «з терціями» між тими ж ступенями

(побічна партія концерту e-moll, прелюдія B-dur), «квартсекстакордні» мотиви тризвучного підйому й спаду в обсязі тієї ж сексти, іноді мелодично заповнені (прелюдія Des-dur, восьмий ноктюрн). На тій же секстовій основі виникають більш розвинені мотиви, у яких чітко помітні три етапи – підготовка підйому, його здійснення та закріплення, як підтримка зв'язку між п'ятою та третьою ступенями щаблями – динамічною та ліричною «точками» ладу [7].

Прикладів використання Лядовим мотиву «співучого зачину» велика кількість, та й у серединних і заключних побудовах композитор широко застосовує різні варіанти цього ходу. Навіть у мелодійних оборотах швидких скерцозних прелюдій (ор. 13 № 3 і ор. 27 № 3) даний інтервал виступає як опорний.

З тенденції до тривалого мелодійного розгортання – без глибинно-експресивних втрат, без повторів і «загальних слів» – впливає використання такого часткового прийому, як секвенція. У мазурках, де це очевидним образом пов'язане з фольклорною основою жанру, Шопен досить широко застосовує прості повторення «на місці». В інших випадках йому властиве прагнення до відновлення секвенційних фігур, до поступального інтонаційного розвитку. Шопен може обходитися без секвенції, як прийому мелодійного розвитку усередині теми. Щедрість мелодійної фантазії дозволяє йому вести мелодійний розвиток далі й далі, не вертаючись до пройденого; звертаючись до секвенції, він обмежується двома її ланками. Запозичаючи принцип секвенційного становлення теми, Лядов робить його наскрізним композиційним прийомом.

Ф. Шопен в силах довго розгортати мелодійну думку на «єдиному подиху», ні на один момент не жертвуючи глибиною експресії, не прибігаючи до загальних місць ні при «підведенні до повтору», ні при завершенні. Разом з тим він, у міру вичерпання колишнього матеріалу, здатен вводити новий матеріал, що обмежується тільки загальними межами композиції. У прелюдях Лядова контрастний новий матеріал зустрічається, як уже було сказано вище, як виключення. Позбутися «загальних місць» у серединному розвитку та наблизитися до шопенівського тривалого мелодійного розгортання йому вдається в групі авторськи-самобутніх прелюдій (наприклад, ор. 36 № 3, ор. 39 № 3), але набагато



характерніші для Лядова подрібнення фразувань, формалізація завершень, свого роду лядівські «загальні слова» (ознаки авторської неориторики), запобігання «зайвої» мелодичної експресії, причому в афористичній композиції лядівської прелюдії «зайвим» може видатись навіть одиничний інтонаційний хід.

Шопен не міг не використовувати прийому, який відкривав більші можливості експресивно-мелодійного здійснення гармонії – фігурації. Навіть простої, що йде знизу нагору, односпрямованої фігурації виявляється для цього достатньо. Шопенівське мистецтво мелодійного фігурування визначається при використанні не тільки дисонуючої та насиченої неакордовими звуками вертикалі, але й консонансної акордики, «простих» тризвучних контурів (акордпанемент прелюдії a-moll, мелодика етюдів Ges-dur, op. 10, As-dur і c-moll op. 25). Шлях лядівської фігуративної мелодики пов'язаний з послідовною елімінацією неакордових звуків, «зайвої» декоративності мелосу, майже наочним показом класичної чистоти гармонійних звуковідношень. Щедріше російський композитор в сфері мелодійної фігурації; тут він наслідує шопенівському прикладу гармонійного заповнювання мелодійної горизонталі. Явно успадковані й такі шопенівські прийоми, як форшлаги, арпеджіато, хроматизми, «акорди-противаги» у завершеннях прелюдій.

Є серед лядівських прелюдій дві п'єси, у яких вплив Шопена відчувається найбільше явно й навіть залишає враження буквального свідомого наслідування – прелюдії op. 31 № 2 і op. 39 № 2, що звертають до мі-мінорної й сі-мінорної прелюдій польського композитора інтерпретацією фактурного складу та форми. У першій з названих прелюдій у трирівневій фактурі розмежовані мелодично провідна лінія верхнього голосу, нисхідний по секундах рух нижнього і повторюваний інтервально-акордовий рух у середньому. Інша – розвиненою мелодизованою «партією» басового голосу та стриманою акордовою ходою верхніх – нагадує «віолончельну» прелюдію Шопена. У даних прелюдіях Лядова авторське «втручання» у фортепіанний стиль зведене до мінімуму, а значення стилістичного переносу помітно зростає. Про буквальність заповнення фактурних прототипів у прелюдіях op. 13 № 3, op. 27 № 3, op. 13 № 2 свідчать шопенівські етюди op.10 № 10, op. 25 № 5, op. 10 № 7.

Крім фактурних, виявляються досить близькі до матеріалу лядівської музики тематичні шопенівські прототипи. Так, у третій патетичній прелюдії Лядова, ор. 39 № 4, другий епізод нагадує середній розділ дев'ятнадцятого етюду Шопена. Спільність цих двох фрагментів спостерігається й в оформленні фактури, і в загальному русі нижнього і верхнього голосу, і в самому мелодійному ядрі (рух на терцію вгору). Однак метроритмічна та дещо оновлена (спрощена) фактурна організація (замість повторюваних акордів середнього шару – акордове ущільнення мелодії, тобто замість трьох фактурних планів – два), а також динамічні і агогічні відмінності дають інший семантичний нахил: спокійну споглядальність середнього розділу в етюді Шопена заміняє стримана схвильованість у п'єсі Лядова.

Особливі композиційно-семантичні функції тихої динаміки, що відкриваються прелюдіями Лядова, будуть «підтримані» у пізніх прелюдіях О. Скребіна, ведуть до нової семантики ліричного, яка отримує найменування *медитативної*. «Честь» її створення звичайно поручається композиторам двадцятого сторіччя, навіть другої його половини. Тим часом жанрове позначення «медитації» ми зустрічаємо вже у творчості М. Метнера, а її стилістичні підстави, як бачимо, досить переконливо представлені творчістю А. Лядова та О. Скребіна.

Вивчення впливу Ф. Шопена важливе ще й тому, що Лядов та інші російські й європейські композитори звертаються не тільки до досвіду прелюдій польського композитора, але й до його етюдів, ноктюрнів, балад, вальсів. Вони поглиблюють функції прелюдії як стильового посередника в загальному контексті фортепіанної музики, що уточнює, конкретизує інтертекстуальну місію всієї галузі фортепіанної мініатюри.

Після Лядова, у творчості якого прелюдія досягає жанрово-стильової зрілості, її «стильова історія» роздвоюється. Перший її напрям назвемо «рахманінівським», тому що він пов'язаний з розширенням форми прелюдії, з її поемним укрупненням (так підходив і Шопен у своїх баладах, в скерцо, однак, він дозволив мініатюрі залишитися мініатюрою саме в прелюдіях) і з об'єднанням низки однорідних п'єс у цикл, коли останній претендує на іманентну програмність. У прелюдіях Рахманінова розкривається «множинність єдиного» стилістичного наповнення музики шляхом переходу від одного стилістичного комплексу до іншого, а також їх «одночасового

контрасту» (термін Т. Ліванової, семантично поглиблений Є. Назайкінським) як шляхом розрізнення – відокремлення психологічних станів та їх музичних значень, що пояснює принципову полістилістичну спрямованість композиційної роботи над жанровим матеріалом.

Інший шлях веде від А. Лядова до О. Скрябіна та А. Лур'є. Він пов'язаний з лаконізацією жанру та пророкує можливості розвитку інструментальної і оркестрової мініатюри ХХ століття, у тому числі експресіоністських її різновидів, також напрям мінімалізму, оскільки провідними властивостями прелюдій стають моментальність відображення, образна та фактурна статичність, заглибленість до одного почуттєвого стану.

Місце фортепіанної прелюдії у творчості О. Скрябіна визначається багатьма чинниками. По-перше, композитор звертається до цього жанру впродовж всього творчого шляху, тому у ньому чітко відбиваються всі провідні тенденції еволюції скрябінського стилю. Кращі скрябінські фортепіанні твори першого періоду його творчості з'являються, починаючи з 1894 року, і серед них провідною є саме прелюдія, з якою особливо тісно пов'язані виконавські інтереси та амбіції Скрябіна. Адже фортепіано назавжди залишається для нього не лише улюбленим інструментом, а й головною сферою композиційних міркувань, програмування стильових ідей [5].

По-друге, пріоритетне місце фортепіанної прелюдії у творчості Скрябіна пояснюється її лаконізмом та можливістю поєднання низки мініатюр у циклічні послідовності, причому з різними конструктивними рішеннями. Тобто саме композиція циклу була здатна виявляти авторські ідеї, нові символічні програми Скрябіна, також створювати міжкомпозиційні, інтертекстуальні зв'язки як особливий циклічний тип драматургії. Взагалі, як відомо, повторність образів та прийомів є показовою рисою стильового мислення Скрябіна, що допомагає йому винайти сфери вищої грандіозності, вищої витонченості та польоту-танцювальності, зберігати, розвивати їх як метастильовий концепт, тобто проводити через усі жанрові форми. Стилістичні передумови створення названих образних парадигм Скрябін розроблює у прелюдійній творчості, внаслідок чого фортепіанні прелюдії виступають «мовною лабораторією» композитора. Вони одночасно надають авторським образними відкриттям композиційно-визового підґрунтя, тобто дозволяють

визначати відповідні виконавські прийоми, що також набувають узагальненого жанрового значення, дозволяють стверджувати, що Скрябін мислить фортепіанно.

Отже, Скрябін надає суттєвих переваг фортепіанній прелюдії як найбільш зручній для нього формі визначення авторських стильових настанов. Про це свідчить показує кількість прелюдій, створених ним упродовж двох років (1895–1896), що доходить майже до 50-ти, причому, відштовхуючись від класичного зразка – циклу 24-х прелюдій Шопена, що охоплюють всі тональності, Скрябін задумав написати навіть два таких цикли, але обмежився лише одним (ор. 11). Ці 24 прелюдії соч. 11 по праву можуть називатися «енциклопедією» музичних образів, типових для першого періоду творчості Скрябіна, а їх циклічна послідовність заснована на принципах єдності та контрасту водночас. Перш за все, повторюються, образно закріплюються ліричні модифікації фортепіанного тематизму (прелюдії № 2, 4, 5, 9, 12, 15, 22). Їм протистоять відображення емоційного підйому, передвісники екстатичної образності (№ 1, 3, 7, 19, 23) та прелюдії з трагедійними естетичними імпульсами, що виражаються також у патетичному настрої, дуже показовому для романтичної сторони скрябінської семантики (№ 10, 14, 16, 24).

Ближче до пізнього періоду в музичній й мові Скрябіна виникають тенденції до мелодичного аскетизму та особливої лапідарності композиційного розвитку, навіть до рис мінімалізму у фактурній організації. Широта мелодичного заповнення тексту замінюється вивільненням його простору як умовно-звукового, а інтонація скоріше уявляється в імагінативній грі уяви, аніж «прописується» у тканині твору. Вона може складатися з декількох, навіть з двох, звуків, тобто переходити до стану мікроінтервалики та мікродинаміки, але ці «мікрозаоби» є провідниками до макросвіту космогонічних образів, що сприймається як явище у певному сенсі конгеніальне відкриттям А. Веберна [6].

Такою *ноетично змістовною* є двухзвучна, типова для Скрябіна, інтонація подиху; таким є певні ритмічні прийоми та гармонічні штрихи, зокрема зростання ролі дисонуючих акордів та співзвуч, що поступово займають панівне становище. Навіть якщо Скрябін закінчує твори основним консонансним акордом (тонічним тризвуком), він всіяко відтягує його появу, як, наприклад, в «Химерній поемі» («Причудливою

поэме»), у якій немає жодного консонансного акорду аж до останньої чверті заключного такту.

Особливим семантичним знаком пізнього фортепіанного стилю Скрябіна стає час розгортання звукомотивного комплексу, що утворює подібність до хвилі, причому Скрябін запобігає різких відмежувань, віддаючи перевагу вільно-фігуративному розвитку, а саму фактурно-часову «хвилю» перетворює на самостійний топос – хронотопічний знак стану здійснюваної музичним шляхом свідомості (надсвідомості), для визначення якого вже не вистачає відомих засобів. Можна сказати, що Скрябін йде до звільнення фортепіанної музики від жанрової тематичної прецедентності, тобто намагається перейти у повністю вільний від минулого досвіду авторський стильовий простір. Але на цьому шляху він розкриває нові інтертекстуальні властивості фортепіанної стилістики, тобто укріплює необхідність узгоджувати індивідуально-стильові проекти, концепти з загальними текстологічними заснуваннями музичної мови [9].

**Наукова новизна** даної статті зумовлюється відкриттям нового історико-текстологічного напрямку вивчення фортепіанної прелюдії та породжуваної нею полістилістичного ареалу. Виявляється, що саме у добу романтизму прелюдійність усвідомлюється та позиціонується як окрема виразова мовно-мовленнева даність музичного тексту, також як перехідна текстологічна сфера, що здатна, з одного боку, розширювати уявлення про музичні образи руху, а з іншого – додавати до мовного тезаурусу прелюдії різноманітні «семантичні прототипи», тобто мовно-стилістичні фігури, поглиблюючи та затверджуючи роль цього жанру (і цієї стилістичної галузі) як вільно-пошукової та здатної входити до будь яких інших, від камерної до оперної та симфонічної, модифікуючись і зсередини, і ззовні, також змінюючи номінативні ознаки, тобто додаючи до назви «прелюдії» інші, на зразок «інтерлюдії», «інтермедії», тобто або вступних, або медіальних внутрішніх зв'язуючих розділів музичної форми.

**Висновки.** У цілому, історичний шлях та досвід авторських композиторських трактувань фортепіанної прелюдії, як жанрової форми та специфічної текстуальної галузі, дозволяє говорити про те, що в процесі переносу первинно-жанрових стилістичних рис до композиторської вторинної творчості, так само як і в процесі засвоєння деяких зразків європейського

стилю (які можуть бути поставлені в один ряд з первинними жанрами по своїй сталості та загальнозначимості), визначаються чотири способи відношення авторів до стилістичних прообразів; їх можна характеризувати і як чотири найбільш явні шляхи *внутрішньо-стильової інтерпретації* жанру.

– жанрове запозичення-перенос стилістики жанру в певний контекст (можна назвати ці прийоми «жанровою цитатою»);

– узагальнення через жанр як історико-стилістичне підсумовування, запозичення, але не з одного, а з багатьох зразків, пов'язане з відбором, кристалізацією типових для даного жанру рис;

– учуднення жанру – внесення стилістичного протиріччя шляхом: внесення іножанрових стилістичних ознак; використання структурного прийому виразовості, не прийнятого в даному жанрі; зіставлення типологічного та індивідуального (стилістичних норм і авторизованих стильових рис).

Фортепіанні прелюдії відкривають можливість синтезу мелодичного та ритмо-моторного типів інтонування, також включення до стилістичного змісту ораторіальних елементів та неориторичних рис. З одного боку, в еволюції прелюдії стає показовим прагнення до загальних форм руху як до базових стилістичних знаків цього жанру, але, з іншого, опанувавши фігурами ритмо-моторного типу, прелюдія їх заново акумулює, насичує мелодичним змістом, надає їм нових авторських семантичних параметрів.

В Прелюдіях Ф. Шопена, як класичному взірці романтичної інтерпретації жанру, ознаки моторності в їх єдності з мелодичністю (семантичний інваріант прелюдійного жанру) можуть змінювати свої текстологічні рівневі функції, поступатися ораторіальному типу музичного висловлення; в тексті своїх фортепіанних прелюдій Ф. Шопен відтворює загальну циклічну організацію та послідовність семантичних домінант – виконавських семантичних детермінант фортепіанної творчості, тобто робить інтертекстуальну ідею домінуючою в інтерпретативному стильовому плані. Дане рішення стає конститутивно значущим і для композиторів – послідовників циклічних ідей Ф. Шопена в фортепіанній творчості ХХ століття, дозволяє виражати в прелюдійній сфері, як стилістично контамінованій, індивідуально-авторські установки фортепіанного інтонування.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 1–2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Алексеев А. Французская фортепианная музыка. М.: Музгиз, 1961. С. 155–202.
3. Гадамер Х. Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция: Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В. СПб, 1999. С. 202–242.
4. Гнатив Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть: Клод Дебюссі Моріс Равель. Навчальний посібник для вищих та середніх музичних закладів. К.: Музична Україна, 1993. 207 с.
5. Дельсон В. Скрябин. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1971. 430 с.
6. Дернова В. Последние прелюдии Скрябина: исслед. М.: Музыка, 1988. 94 с.
7. Конен В. Ф. Шопен // В. Конен. История зарубежной музыки. М., 1965. Вып. 3. С. 431–509.
8. Михайлов М. А.К. Лядов. Очерки жизни и творчества. Изд. 2-ое, дополненное. Л.: Музыка, 1985. 206 с.
9. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Неждановой. Одеса, 2012. 239 с.

**REFERENCES**

1. Alekseev, A. (1988). History of piano art: in 3 hours. Parts 1–2. M.: Muzyka [In Russian].
2. Alekseev, A. (1961). French piano music. Moscow: Muzgiz. P. 155–202 [In Russian].
3. Gadamer, H. G. (1999). Text and interpretation // Hermeneutics and deconstruction: Ed. Stegmeier V., Frank H., Markov B.V. St. Petersburg P. 202–242 [In Russian].
4. Gnativ, T. (1993). Musical culture of France at the turn of the XIX-XX century: Claude Debussy Maurice Ravel. A guidebook for high and medium musical pledges. K.: Musical Ukraine [In Ukrainian].
5. Delson, V. (1971). Scriabin. Essays on life and creativity. M.: Muzyka [In Russian].
6. Dernova, V. (1988). Scriabin's last preludes: research. M.: Muzyka [In Russian].
7. Konen, V. F. (1965). Chopin // V. Konen. History of foreign music. M., 1965. Issue. 3. P. 431–509 [In Russian].
8. Mikhailov, M. (1985). A.K. Lyadov. Essays on life and creativity. Ed. 2nd, added. L.: Muzyka [In Russian].
9. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: thesis ...Ph.D. art studies: 17.00.03 / ONMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa [In Ukrainian].