

*Михайло Лемішко*

**24 ПРЕЛЮДІЇ ФРЕДЕРІКА ШОПЕНА op. 28  
ЯК ФЕНОМЕН ЄДНОСТІ ЦИКЛУ  
НА РІЗНИХ СТРУКТУРНИХ РІВНЯХ**

В якому сенсі можна говорити про єдність циклу п'єс, кожна з яких є самостійним завершеним твором? Чому Шопен об'єднав їх в один opus 28, хоч тонально він не завершений, адже тональність останньої прелюдії – d-moll, а не C-dur, як у першій. Образно кажучи: яка сила виводить на орбіту квінтового кола кожну пару п'єс – мажорну та мінорну у паралельній тональності? Чи існує загальна драматургія розвитку циклу, драматургія, що спонукує саме такий порядок чергування прелюдій та їх художнього змісту? Спробуємо відповісти на ці питання.

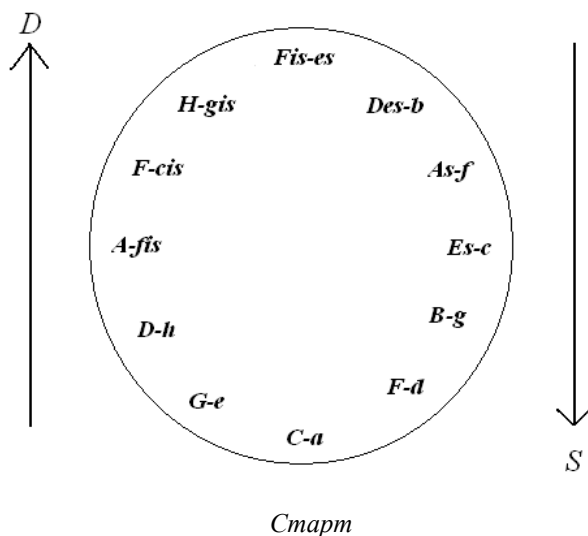
Очевидно, що функційно-інтонаційний потенціал, який визначає напрямок і спонукає рух по квінтовому колу, знаходиться у першій прелюдії, вона як «стартовий майданчик», з якого усе починається. 8-тактова тема прелюдії сповнена енергії юнацького пориву:

*Agitato.*

Інтонаційно ця мелодія природно вписується у тональність G-dur, тобто доміантову по відношенню до C-dur, причім вагоме значення мають два елементи: а) тричі повторена секунда «g-a» (це – як розбіг, як нагромадження енергії перед стрибком до вершини) та б) тричі повторена секунда «e-d» (як гальмування перед спуском з цієї вершини). Проілюструємо ці міркування схемою:



Важлива обставина: у першій прелюдії звук «e» (терція тоніки – складова елементу «a») позбавлений тонічної гармонії, а сама тема завершується звуком «a» – другим ступенем гіпотетичного G-dur. Саме тому тема першої прелюдії є імпульсом, що спонукає до руху по квінтовому колу тональностей у доміантовому напрямку. Вона – ніби стартова ракета – виносить на орбіту цього кола музичний розвиток усього циклу.



Прослідкуємо, як співвідноситься початковий імпульс (рівень Теми) зі структурним рівнем циклу у його вузлових параметрах. У Темі звук «e» (вершина Теми) жодного разу не супроводжується тонічною гармонією. Спочатку він є затриманням до  $\Pi_5^6$ , відтак до  $DD_5^6$  і врешті – затриманням до квінти  $D_7$ . Жодна з наступних 12-ти прелюдій не починається тонічною терцією і лише на вершині циклу (13-та прелюдія Fis-dur) ця терція з'являється. Вона часто повторюється у супроводі тонічної гармонії (23 рази протягом перших 12-ти тактів). Повільний темп (Lento), спокійна динаміка (P, PP) спричиняються до створення блаженного настрою. Це – як відпочинок на вершині після тривалого підйому, або (повертаючись до «космічних» аналогій) як стан невагомості на орбіті.

Порівняймо: у Темі звук «е» (терція C-dur і вершина Темі) позбавлений тонічної гармонії і повторюється тричі (як складова елемента «б»).

На вершині циклу ця терція започатковує кожну з трьох мажорних прелюдій (№№ 13, 15, 17) як складова тонічної гармонії. Показово, що на початку 17-ї (As-dur) прелюдії композитор, «рятуючи» терцію тоніки від перекриття тонічною квінтою у партії лівої руки, доручає її партії правої руки.

Продовжимо порівняння: Тема завершується другим ступенем гіпотетичного G-dur (звук «а»). Цикл завершується прелюдією d-moll, яка знаходиться у такому ж співвідношенні з першою прелюдією (d-moll – тональність другого ступеня C-dur).

Дотепер ми спостерігали за рухом на орбіті квінтового кола лише мажорних тональностей, а як щодо мінорних? Тут є суттєві особливості: Тема перенесена у мінор й опиняється у фригійському ладі<sup>1</sup>, її стержневі елементи «а» та «б» – не великі, а малі секунди. Ця обставина надає Темі більш конфліктного характеру, що наклало відбиток на усі мінорні прелюдії циклу. Навіть у найбільш статичній щодо образно-емоційної сфери прелюдії h-moll мінорні варіанти цих елементів посилюють експресивність мелодії (елемент «а» в кінці першого такту, елемент «б» – в кінці п'ятого). Усі наступні мінорні прелюдії, окрім останньої, починаються одним з цих елементів або обома по чергово. Іноді вони виринають також в інших місцях форми, наприклад, в кінці cis-moll-ї прелюдії:

Перша мінорна прелюдія (a-moll) дивує незвичним тональним планом. Початок ніби в e-moll (перші три такти – тонічний тризвук e-moll), відтак наступає

<sup>1</sup> Варто зазначити, що фригійський мінор дзеркально-симетричний до йонійського (натурального) мажору.

повна автентична каденція тональності G-dur (такти 4–7). Наступні 5 тактів секвенційно повторюють 5 попередніх у D-dur, але гармонічно каденція обмежується послідовністю K<sup>6</sup><sub>4</sub>-D і після ряду проміжних акордів наступає врешті повна каденція в a-moll. Таким чином, тільки дві тональності закріплюються повною автентичною каденцією: G-dur та a-moll, причім тонічний тризвук a-moll з'являється лише один раз як останній акорд прелюдії:

Отже, у цій прелюдії також експонується ідея напрямку руху по квінтовому колу тональностей, звідси і незвичний тональний план: від G-dur до a-moll, тобто до тональності другого ступеня, а початковий тризвук e-moll і останній – a-moll «віщують» завершення цього руху у його субдомінантовій половині.

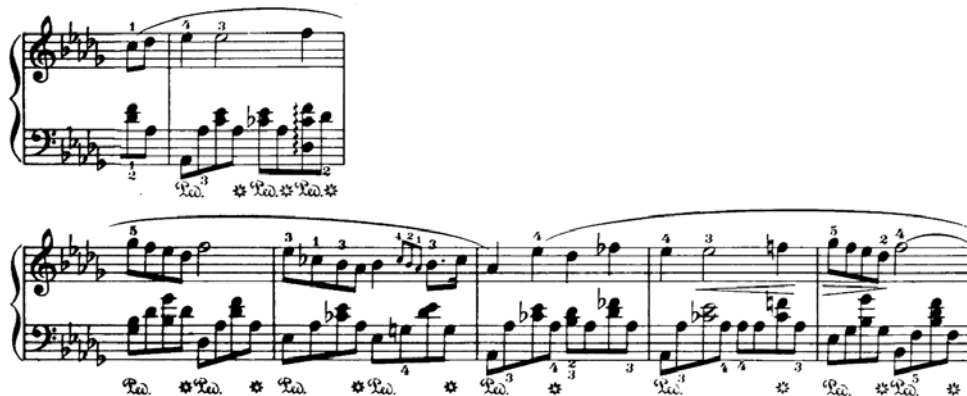
### Спуск

На початок нового – субдомінантового – напрямку руху по квінтовій орбіті вказують ключові знаки: 14-та прелюдія написана в тональності es-moll, хоч можна було б очікувати dis-moll (паралельна до Fis-dur). Але ключові знаки – зовнішня ознака, вирішальним залишається інтонаційно-функційний аспект. Згадаймо: у Темі, на «мікрорівні», елемент «б» (вершина Темі) тричі заперечував тонікальність терції тонічного тризвуку C-dur, тому він в цілому орієнтований на

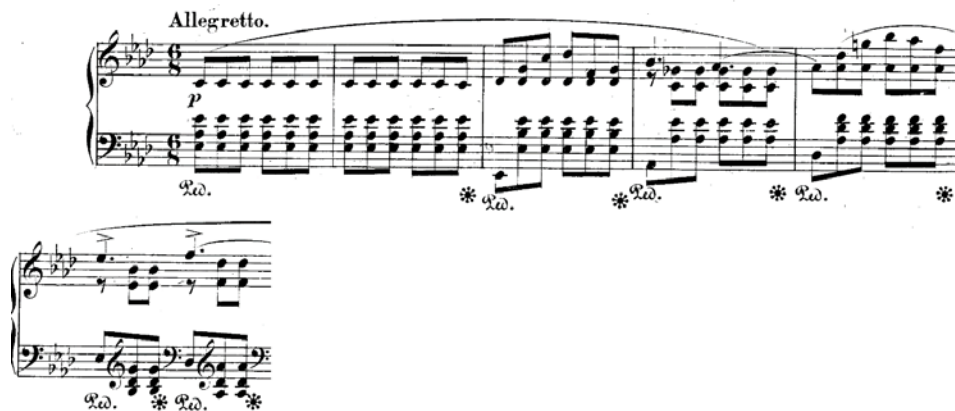
домінантову функцію. У 13-тій прелюдії (Fis-dur) на вершині циклу (мажорівень) цей же елемент тричі повністю включений у субдомінантову сферу:



У наступній «терцієвій» (починається тонічною терцією) прелюдії Des-dur відбувається незвичне відхилення до мінорної домінанти: мажорна домінанта Ges-dur прирівнюється до мажорної субдомінанти as-moll. Така модуляція суттєво деформує домінантове спрямування квінтового кола тональностей на користь субдомінантового (мінорна домінанта у мажорі надає йому субдомінантового відтінку – адже півтонове тяжіння ввідного тону до тоніки відсутнє).



У третій – останній мажорній «терцієвій» прелюдії (As-dur) конфлікт між D та S проявляється у їх зіткненні «лоб в лоб» (див. шостий такт):



Це зіткнення двох функцій (D<sub>7</sub>-S) відбувається при гармонізації елемента «а». У Темі він – початок підйому у домінантовому напрямку, тут – послідовність D<sub>7</sub>-S орієнтує на протилежне – субдомінантове спрямування, на «спуск» по квінтовій орбіті. Співставлення D<sub>7</sub>-S повторюється у прелюдії 5 разів.

Три наступні мажорні прелюдії (E<sub>s</sub>, B, F) починаються квінтою тоніки, але елементи «а» та «б» тут відсутні і коло мажорних тональностей ніби «мирно» завершує рух у субдомінантовому напрямку, однак чомусь остання мажорна прелюдія (F-dur) закінчується не тонічним тризвуком, замість нього з'являється D<sub>7</sub> тональності B-dur – попередньої мажорної по колу. Цей «es», що «вклинився» у тоніку F-dur – як шлагбаум, дорожній знак: «дальше рухатися не можна! повертай назад!». Тональної репризи не буде, минулого не повернути...



Втілення загальних засад функціональної організації Системи Dur-moll як вагомий чинник єдності циклу

У гармонічному складі (весь цикл – класичний зразок цього складу) співвідношення між елементами тональної системи проявляються на трьох рівнях: тоновому (рівень мелодії), акордовому (рівень гармонії) та тональному (рівень тональних співвідношень). Логіку співвідношень другого та третього рівнів можна проілюструвати схемою:

рівень акордики Т – S – D – Т		рівень тональностей Т – D – S – Т
----------------------------------	--	--------------------------------------

Очевидним є дзеркально-симетричне співвідношення обох рівнів. У циклі чергування прелюдії по квінтовому колу відбувається саме за формулою T-D-S-T, але це ще не прояв органічної єдності циклу, це лише ознака спільності (усі прелюдії спільно утворюють саме таку послідовність). Про єдність можна говорити лише при умові, що на усіх структурних рівнях напрямок руху по квінтовій орбіті, особливості образно-емоційної сфери у вузлових моментах цього руху вказує одна музично-концептуальна ідея, яка об'єднує усі частини циклу в один мега-твір: «24 Прелюдії оп. 28».

Підвалиною, на якій у циклі ґрунтується логіка образно-емоційних, функційних та структурних співвідношень, є принцип дзеркальної симетрії. Однак, перш ніж приступити до розгляду її проявів у циклі, необхідно відзначити важливий момент, що стосується редакторської праці.

Редакторські вказівки мають суттєве значення для виконавської практики, а в окремих випадках – через суб'єктивність редакторського підходу – можуть суттєво змінювати композиторський текст. Як позитивний приклад візьмемо видання Fr. Chopin. Pianoforte-Werke. Herausgegeben von Igraz Friedman. Фрідман сумлінно і беззастережно слідує за композитором (про це він аргументовано пише у передмові до ляйпцігського видання 1913 р.). Прикладом надто суб'єктивного підходу до авторського тексту можна назвати видання Fr. Chopin. Sämtliche Pianoforte-Werke. Universal Edition. Wien – Leipzig. Red. M. Raul Pugno. Редактор цього видання (професор паризької консерваторії) неодноразово дозволяє собі «поправляти» Шопена.

Повернемося до проблем симетрії в циклі. Чи наявна вона між домінантовим і субдомінантовим секторами квінтового кола? Адже коло – ідеально симетрична фігура?

1. Почнемо з двох мажорних: G-dur (початок підйому по колу) та F-dur (остання мажорна, що завершує спад). У першій – висхідний пасажний рух в партії лівої руки починається тонікою. У другій – низхідний пасажний рух партії правої руки починається квінтою тоніки. Контраст між обома прелюдями в образно-емоційній сфері мінімальний.

2. Значно глибший контраст між прелюдями A-dur і c-moll. A-dur (три дієзи при ключі) – сьома у домінантовій половині квінтового кола; c-moll (три бемолі при ключі) – сьома у його субдомінантовій половині. Прелюдія A-dur – у ритмі мазурки з безтурботно-мрійливим настроєм; прелюдія c-moll – в ритмі похоронного маршу з протилежним скорботним настроєм. Форма обох прелюдій – розширений період. У c-moll-ній паризький професор «поправляє» Шопена: мажорний тризвук (D-та F-dur = S-та G-dur = T-ка C-dur) підмінює мінорним, через що нівелюється контраст між двома мажорними тактами і загальним настроєм цієї прелюдії, адже цей «сплеск» мажору – як «спогад про покійника», а в контексті руху по квінтовому колу тональностей – ремінісценція тоніко-домінантового напрямку. Редактор Фрідман, виставляючи над нотним станом знак бекара, зберігає мажорність цього акорду:



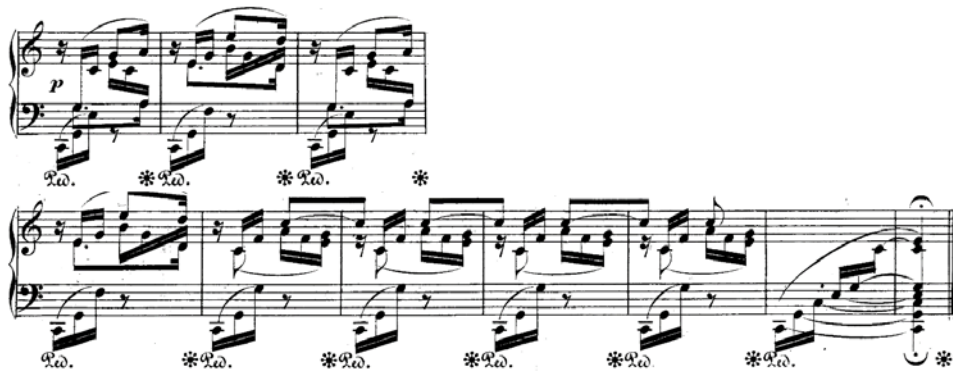
3. Прелюдія Fis-dur та es-moll (якщо було б «gis-moll», втратилася б симетрія між закінченням дієзних – домінантової частини підйому та початком бемольної – субдомінантової частини спаду). Вкрай різкий контраст між обома прелюдями в образно-емоційній сфері. У першій – статика, спокій, світла споглядалність; у другій – збудженість, настрій боротьби за подальшу долю руху по квінтовій орбіті. Як складові ламаного фігуративного руху акордів: t – VII<sub>7</sub> виступають головні

елементи Теми: елемент «а» (звуки «b» – «ces») – початок висхідного домінантового спрямування, та елемент «б» (звуки «ces» – «b») – початок низхідного субдомінантового в тональності as-moll:



4. Завершимо наші спостереження аналізом першої (C-dur) та останньої (d-moll) прелюдій.

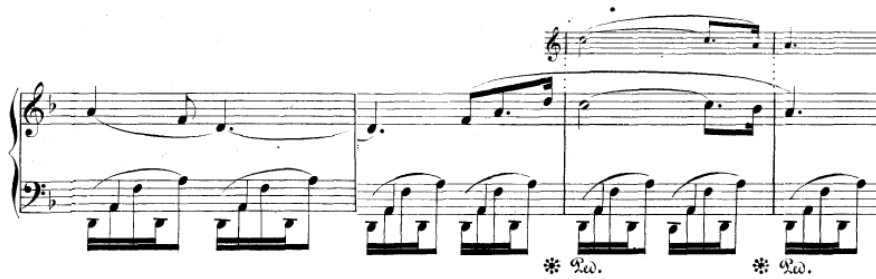
В образно-емоційній сфері дзеркальна симетрія відображає протиставлення мажору та мінору: мажор – світле, оптимістичне начало, міно́р – затемнене, нерідко драматично-трагічне. У першій прелюдії – юнацький порив до дії. Ритмічні неспівпадіння при октавному дублюванні мелодії (оригінальне суміщення синкопованого ритму з тріольним), темп *agitato*, динаміка, радісний мажор – усе це створює дієво-оптимістичний настрій, немов заклик: «вперед, до життєвих вершин». Прелюдія завершується дворазовим повторенням елементів «а» та «б» на тонічному органному пункті. Останній звук прелюдії – мажорна терція тоніки, яку – у масштабах циклу у «майбутньому» – на вершині підйому – ще треба здобути:



В останній прелюдії зовсім інша образно-емоційна атмосфера, це як бурхливий протест проти несправедливостей долі, що не дозволила здійснитись юнацьким ідеалам.

Порівняємо: у Темі першої прелюдії тричі повторений елемент «а» започатковує підйом по квінтовій орбіті. Остання прелюдія починається спадом від квінти тоніки по звуках тонічного тризвуку. Над цією квінтою (звук «а») композитор поставив позначення *vibrato*. Це «тремтіння» – як тїнь колишнього вольового елемента «а», момент згасання пориву до підйому: «все, кінець – тепер – тільки вниз!». Паризький редактор пропустив це позначення, а у 5–6-му тактах знову «поправляє» Шопена: тонічну септиму переводить до квінти тоніки через проміжний звук «b», хоч в оригіналі ця септима переходить у квінту безпосередньо:





Фрідман вважає шопенівський варіант більш експресивним: *ausdrucvoller und kräftiger, als üblich gespielt* «b-a», тобто більш виразовим та активним. На наш погляд, варіант з «b» має дещо сентиментальний відтінок. Зрештою, таке ведення тонічної септими має свій дзеркальний аналог у закінченні найбільш емоційно спокійної тональності прелюдії h-moll:



### Продовжимо наші порівняння

Тема першої прелюдії завершується спадом від третього ступеня тональності C-dur. Початок спаду – тричі повторений елемент «б».

Кода останньої d-moll-ної прелюдії включає три низхідні пасажі, з яких два перші починаються послідовністю звуків «f» та «e», що утворює варіант елемента «б». Два перші пасажі включають низхідне мелодичне проведення доміантового тризвуку C-dur, який «вписаний» у DDVII<sub>7</sub> тональності d-moll. Після кожного з цих двох пасажів з'являється послідовність сильно акцентованих звуків «h» та «b» з наступним звуком «a», тобто варіант елемента «б» (звук «h» від мажорного, звук «b» від мінорного). Третій пасаж починається мінорним варіантом елемента «б», відтак слідує низхідний пасаж через усю клавіатуру з включенням цього елемента у пасаж, що приводить до останньої «крапки»: тричі максимально акцентованого звука «d» у контроктаві. Отже, спуск з орбіти завершено, «політ», що так оптимістично, радісно починався, завершується трагічно, але це не песимізм. Це драма мужньої людини і ця людина розуміє, що усе в житті закінчується. Це – доля. Тричі повторений звук «d» (останні звуки прелюдії) – як (дозволимо собі таке порівняння) на бетховенське «соль, соль, соль, міб, фа, фа, фа, ре»



відповідь: «ре! ре! ре!» – так мусить бути!<sup>2</sup>:

<sup>2</sup> Цікаво, що Фрідман (а може Шопен?) рекомендує ударяти це «ре» затиснутими в кулак 4, 3 та 2 пальцями лівої руки (початок першої прелюдії – у партії правої руки). Більш

### Про філософський аспект

Рух по квінтовій орбіті, дзеркальна симетрія як у функційно-ладових співвідношеннях, так і в образно-емоційній сфері можуть спонукати до аналогій на рівні філософських узагальнень. Життя людини – ніби також рух по колу: спочатку підйом («домінантовий» напрямок), відтак вершина життя, зрілість, досягнення мети (аналогія у циклі – «терцієві» прелюдії на вершині підйому); далі – невблаганний, поступовий рух униз («субдомінантовий» напрямок), до неминучого фінішу<sup>3</sup>. Навряд чи Шопен, створюючи свій цикл, мав на увазі філософський аспект, але – як музичний геній – він інтуїтивно відчував глибинні закономірності мажоро-мінорної системи, багатовимірність співвідношень її складових і на цьому фундаменті створив досконалий за формою і художнім змістом, єдиний у своїй багатогранності твір «24 прелюдії оп. 28».



суттєвий момент: звук «ре» є центром дзеркальної симетрії, між мажорною та мінорною половинами білоклавішної діатоніки

<sup>3</sup> Сумнівно, чи хтось з виконавців високого рангу захотів би виконувати цикл у зворотному порядку.