

**КОВАЛІНАС М.А.**

<https://orcid.org/0000-0002-5531-8927>

Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського, м. Київ, Україна  
eidosnouman@gmail.com

## ЩЕ ТРИ КРАПЛІ У МОРІ ПОШУКІВ МУЗИЧНОГО СЕНСУ

Проаналізовано роль трьох прелюдій (№№ 2, 15 та 24) з ор. 28 Ф. Шопена в аспекті художнього задуму всього циклу. Показано, що ці прелюдії є важливими смисловими пунктами, суттєвими для розуміння даного циклу як цілісного, об'єданого низкою безсумнівно принципових зв'язків – умов існування саме цього музичного твору, який, певна річ, може виконуватися, сприйматися, а також досліджуватися «частинами», проте істинний сенс його може бути усвідомлений лише в осягненні єдності циклічної композиції.

**Ключові слова:** творчість Ф. Шопена, прелюдії, цикл, музичний сенс, творчий задум, золотий перетин.

*«Я запитав його (Ф. Шопен – М.К.), що таке логіка в музиці? Він пояснив мені у загальних рисах, що таке гармонія та контрапункт, чому fuga є як би чистою логікою і чому вивчити fuga – означає пізнати основу всякого сенсу та послідовності в музиці. Я подумав, який би я був щасливий вивчити усе це, що приводить у відчай неосвічених музикантів. Це почуття дало б мені певне уявлення про ту насолоду, яку знаходять вчені, гідні цього імені, у своїй науці. Я зрозумів, що справжня наука зовсім не те, що зазвичай розуміють під цим словом, тобто не сфера пізнання, абсолютно відмінна від мистецтва, – ні! Наука, як її розуміють і уявляють собі люди, подібні до Шопена, є не що інше, як саме мистецтво, і навпаки, мистецтво зовсім не те, чим вважає його невіглас, тобто якесь натхнення, що приходить невідомо звідки, рухається випадково і зображує тільки зовнішню оболонку речей. Це – сам розум, увінчаний генієм».*

*Зі щоденникових записів Е. Делакруа*

Постановка проблеми. В історії музики, мабуть, небагато знайдеться такого високого рівня музичних логіків, як Ф. Шопен. А серед «популярних і улюблених», але в той же час «абстрактно-логічних» композиторів він, поза сумнівом, займає найвищий ступінь. Це і не дивно, адже «секрет абсолютно виняткової популярності музики Ф. Шопена як серед знавців, так і серед аматорів багато в чому, – на думку одного з найавторитетніших його дослідників Л. Мазеля, – пояснюється особливо високою мірою множинності та “багатошаровості” її впливу: уявний парадокс, що звідси витікає, полягає в тому, що різним людям подобається в цій музиці у відомому сенсі “зовсім не одне і те ж”, а зрештою, все-таки те ж саме, проте лише множинне і по-різному виражене...» [3, 214-215].

Цикл Прелюдій ор. 28 – чи не ідеальний матеріал для міркувань власне про музику Ф. Шопена, оскільки цей твір мінімально апелює (зокрема, в нотному тексті<sup>1</sup>) до конкретної, в т.ч. жанрово-конкретної, образності, будучи, мабуть, найабстрактнішим шопенівським твором, на наш погляд, вершиною чисто логічного та чисто музичного мислення композитора. Звичайно ж, цілком очевидна абстрактність цього музичного висловлювання, як і безліч інших подібних (зокрема, романтичних) композицій, ніколи не була позбавлена тих, хто прагне «почути», а по суті «вслухати», «вчитати» щось, що традиційно іменується «музичним змістом», тобто те, що легко виражається вербально<sup>2</sup> і розуміється в результаті майже буквально, а насправді у більшості випадків щось вельми суб'єктивне та позамузичне.<sup>3</sup>

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сказати про те, що Прелюдії Ф. Шопена – традиційний матеріал для аналізу, – мало сказати! Це – надзвичайно благодатний і вдячний матеріал, що характеризується, до того ж, дійсно «особливо високою мірою множинності та “багатошаровості”», і в якому різні дослідники, у результаті, знову ж таки бачать «у відомому сенсі “зовсім не одне і те ж”, а зрештою, все-таки те ж саме, проте лише множинне і по-різному виражене». Будучи тим, хто в черговий раз «входить у ріку» шопенівських прелюдій, ми свідомо й навмисно не задіємо усю відому нам «чужу» інформацію, яка суттєво розпорошила би власне предмет дослідження, оскільки мета і завдання цієї статті – додати хоч би декілька нових і, як нам вбачається, важливих моментів, «крапель-спецій<sup>4</sup>» сенсу, що міститься (тобто «читається», проте, на наш погляд, ще не «прочитаний») в нотномузичному тексті справжнього (без «домішок» виконавських і музикознавчих інтерпретацій<sup>5</sup>) Ф. Шопена. Проте, композитор у своєму нотному тексті, по суті, сам є виконавцем-інтерпретатором власного авторського задуму, власної оригінальної теорії-абстракції, напрочуд яскраво та виразно втіленої у практиці власне композиторського музикування<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Вкажемо, що в даній роботі ми не звертаємося до власне звучання (акустичного феномену-тексту) проаналізованих музичних творів, оскільки звучання музики – безпосередній об'єкт слухання музики (і ширше – музичного сприйняття). Наша ж увага спрямована, в першу чергу, на музично-концептуальну сферу творчого задуму музичного твору та його втілення у письмовому нотномузичному тексті, який і дотепер залишається справжнім та єдиним «уповноваженим», «довіреною особою» автора-композитора, своєрідним першоджерелом, з яким ми зобов'язані рахуватися в принципі.

<sup>2</sup> Недаремно ще в середині XIX століття під змістом музичного твору розумілася його вербальна інтерпретація [4, 58].

<sup>3</sup> Так, наприклад, А. Кудряшов [2, 249-251] наводить таблицю відомих програмних трактувань усіх шопенівських прелюдій, хоча сам Шопен практично ніколи не давав своїм творам навіть програмних заголовків, не кажучи вже про розгорнуті програми. Його назви склалися з указівки опусу і тональності, тому композитор дуже злився, коли видавці випускали його музику з химерними «романтичними» назвами.

<sup>4</sup> Цікаво, що Е. Гуссерль чисту сутність грецького сенсу-ейдосу пов'язував (на відміну від традиційного *videre* – лат. «бачити») зі *species* (лат. – зір, погляд, вид, різновид, зовнішність, образ, бачення, явище, краса, представлення, поняття, ідея, ідеал, зразок і т.д.), вносячи тим самим додаткові смислові «приправи та прянощі» (як одне зі значень *species*). Подібні «спеції», як нові сутнісні нюанси в явищі, не міняючи самої суті, збагачують смисл, або, швидше, осмислення понять.

<sup>5</sup> А втім, наші міркування також, навіть суто логічно, виступають однією з можливих музикознавчих інтерпретацій.

<sup>6</sup> У цьому аспекті нотний текст («матеріальний інваріант», за Є. Назайкінським) музичного твору постає його (твору) первинною (і найбільш стабільною) виконавською інтерпретацією,

Вказувані багатьма дослідниками безпосередні бахівські алюзії пов'язані, насамперед, із тим, що саме Ф. Шопен, уперше після І.С. Баха, звернувся до подібного типу побудови «максимально можливого» автономно-музичного циклу, обравши гранично абстрактний та логічно, мабуть, найбільш зрозумілий на той час, а також, подібно Баху, актуально-сучасний принцип послідовності актуально-сучасних форм і методів композиції, що став одним із зразків вирішення такого роду проблем, аж до нашого актуального сьогодення. І тут йдеться не лише про цикли, типу «24-х Прелюдій» (ор. 34) і «24-х Прелюдій і фуг» Д. Шостаковича або похідні від даного (зокрема, «Ludus Tonalis» П. Хіндеміта, «34 Прелюдії і фути» В. Бібіка), а про принципову можливість (так само, як і необхідність) тонально-гармонічного, тобто чисто-музичного формування складних багатоскладових (у т.ч. однотипних) композицій.

Виклад основного матеріалу. Через відоме обмеження об'єму цієї публікації, ми конкретно зупинимося лише на трьох мініатюрах, які, на наш погляд, є найважливішими у смисловому аспекті та дуже суттєвими для усвідомлення цього циклу як цілісного, об'єднаного цілим рядом безсумнівно принципових зв'язків – умов існування саме цього музичного твору, який, безумовно, може виконуватися, а отже, сприйматися (а також досліджуватися) «частинами» (у вигляді окремих п'єс чи різних «наборів» мініатюр, зокрема, мікроциклів<sup>1</sup>, що, як правило, формуються у кожному конкретному випадку за принципом циклу, тобто зберігаючи головне правило циклічної композиції – контраст частин), але справжній сенс може бути усвідомлений лише у розумінні його як єдиного і автономного *opus perfectum et absolutum*, тобто власне циклу з 24-х прелюдій Ф. Шопена *opus 28*.

Отже, Друга прелюдія. У такому великому циклі насправді не має суттєвого значення, якою буде перша прелюдія; проте друга – навіть суто логічно – вже абсолютно обов'язково повинна<sup>2</sup> бути якоюсь іншою<sup>3</sup>, адже вони («перша – друга») завжди (як свідомо, так і інтуїтивно) виступають як діалектичні «теза – антитеза». І Друга прелюдія буквально «ріже» очі (та, відповідно, вуха) своїм підкреслено демонстративним інакомисленням! Тут усе інше, і навіть – кричущий парадокс! – інше «інше», тобто те, що мало в цій мініатюрі бути суцільним, головним, – інша (тобто зовсім не та, що треба) головна тональність. Отже, зрозуміти, чому ця прелюдія – саме «прелюдія *a-moll*», спочатку фактично неможливо: немає такої логіки (в усякому разі, музичних логічних закономірностей), яка змогла би пояснити парадокс головної (тої, що в «голові», тобто на початку) тональності *e-moll* в «прелюдії *a-moll*», якщо в ля-мінорній музиці *e-moll*, згідно з «правильною» логікою, має бути «другою» тональністю і слідувати одразу ж після *a-moll*!

Таким чином, вже практично на самому початку циклу виникає найсерйозніша проблема, що загрожує, по суті, зруйнувати увесь задум складної циклічної

---

необхідно та, у певному сенсі, вимушено зробленою автором з метою подальшого існування його музики як реального музичного феномену.

<sup>1</sup> Практика виконання окремих прелюдій чи різноманітних «мікроциклів» з цього циклу досить поширена.

<sup>2</sup> У слово «повинна» ми жодним чином не вкладаємо який би то не було директивний сенс (кожен автор, безумовно, вирішує це питання самостійно). У даному випадку ми досліджуємо проблему абстрактно та суто логічно, і, отже, «повинна» тут слід читати як «найправильніший і найлогічніший варіант».

<sup>3</sup> У цьому сенсі дуже показовим є логічний парадокс (хоча, насправді не такий вже й парадокс!), що виникає від перекладу українською мовою з російської слів «второй» і «другой» як «другий» та «інший», що констатує їх, по суті, смислову синонімічність через цілком певну тавтологічність («другий» – «другой»).

композиції, проблема існування цього циклу взагалі. Безумовно, ці неймовірні події суттєво «піднімають планку» міркування, оскільки, ймовірно, що для Ф. Шопена спочатку фактично не було ніяких особливих стимулів ламати настільки логічно обґрунтовану гармонічну структуру-послідовність усього циклу. Причому де? – на самому початку, коли і принцип-то ще нікому не відомий! До того ж, очевидно, що для видатного Маестро не було жодних проблем у створенні фактично будь-якої повільної музики, але власне у ля-мінорі. Чому ж композитор цілком свідомо<sup>1</sup> йде на цю, по суті, «провокацію»?

Головне, на що, на наш погляд, необхідно відповісти, тобто те, що нам вбачається найбільш визначальним чинником-носієм сенсу: чому ж усе-таки ця мініатюра знаходиться «на своєму місці», тобто чому вона є саме (тобто іменується) «прелюдією ля-мінор»? Адже висновок після двох речень (а це – більше половини п'єси) напрошується досить таки «плачевний» для заявленої тональності (а отже, і для самого принципу побудови циклу!): ля-мінору не просто «немає», але його там немає принципово. Про цю демонстративну «відсутність» номінально-головної тональності свідчить (окрім «класичного» тоніко-домінантового експонування мі-мінору в перших двох реченнях) також принципове застосування в т.т. 1-4 у супроводі альтерованого ля-діезу (щоб навіть не виникало жодних ля-мінорних асоціацій-«сумнівів»).

Цікаво, що «титультний» ля-мінор, як такий, з'являється лише у 15-му (з 23-х) такті. До того ж, його поява відбувається у рамках *diminuendo*, що, на наш погляд, підкреслює смислову інтригу, не дивлячись на те, що ля-мінор «висвітлюється» у доволі «переконливому» вигляді – кадансового квартсекстакорду ( $K^6/4$ ). Але не менший парадокс полягає в тому, що поява ля-мінору також була передбачувана за всіма логічними параметрами «мі-мінорного» тонального розвитку, як його мета (і цілком природно очікувана кульмінація) – субдомінанта, оскільки «правильний» тоніко-домінантовий тональний рух у перших двох реченнях, певна річ, вимагав саме такого (субдомінантового) ходу музичної думки<sup>2</sup>.

Проте, гармонічна «аргументація» (тепер уже на користь ля-мінору) виявляється беззаперечною: так само, як у 1-4-му тактах було вісім принципово «не-ля-мінорних» нот «ля-діез», у т.т. 16-20 зустрічаються такі ж принципи, але вже «не-мі-мінорні» (теж вісім!) фа-бекари – вірні ознаки необхідної кульмінаційної субдомінанти саме ля-мінору! – Ось і вирішення проблеми, оскільки після таких подій навіть (виділене нами абстрактно) уявне «закріплення» Мі-мажору відчуває себе дуже невпевнено, а отже, все ж розв'язується в «юридично-головний» ля-мінор. Додатковим сенсом у ля-мінорній аргументації виступає також те, що  $K^6/4$  ля-мінору з'являється не у звичайному кадансовому місці, а в кульмінаційній точці «золотого пере-

<sup>1</sup> Про інтуїцію або випадковість у даному випадку говорити не доводиться, зважаючи на знову ж таки навмисне підкреслену очевидність.

<sup>2</sup> Щоб ще більше посилити інтригу та показати воістину парадоксальне вирішення композитором цієї надскладної та вельми цікавої проблеми, ми пропонуємо здійснити досить абстрактну аналітичну процедуру: у нотному тексті, що залишився, після половини 15-го такту затулити все, окрім другої половини 21-го і першої половини 22-го такту. – Адже все дійсно могло би так, тобто у Мі-мажорі, й завершитися (і ми – абстрактно – могли б мати «абсолютно інший» цикл прелюдій ор. 28 Ф. Шопена, оскільки принцип кварто-квінтового кола відразу став би неактуальним)! І було би практично не суттєво, що саме знаходиться у тактах 16-20, оскільки «коло» класичного розвитку (t – d – s – T) було би дуже «урочисто» замкнене тонікою однойменної до головної тональності. Ця, по суті, фікція, на наш погляд, ще раз яскраво підкреслює непересічність проблемної ситуації, створеної автором.

тину»! І вже сам цей факт надає істотно вагомішу значущість події переходу, як закріплення важливої позиції.

Прелюдія № 15 – наступна смислова «краплина»<sup>1</sup> цієї статті. Якою ж повинна бути п'ятнадцята частина у 24-частинному циклі? – це, швидше риторичне, запитання насправді може здатися абсолютно безглуздом. Проте, воно залишається несуттєвим, тобто не має якогось особливого виразного сенсу до того моменту, поки композитор (чи реципієнт-експерт) не дізнається (чи сам не проведе таку логіко-математичну операцію), що 15 з 24-х – це насправді точка золотого перетину ( $15 : 24 = 0,625$ , а «божественна пропорція» – приблизно 0,618) усього циклу. Не думаю, що, знаючи або дізнавшись про це, автор залишить настільки важливу смислову інформацію без належної уваги. Адже все одно подібні явища знаходяться за порогом активного сприйняття, і сама по собі ця «точка» у такому великому циклі не є (яким би то не було!) атрибутом безпосереднього емоційного переживання, як у випадку з подібними точками (часто – генеральними кульмінаціями) в окремих п'єсах. Тобто до неї, по суті, можна підготуватися лише логічно, «про всяк випадок», – а раптом що-небудь станеться (хоча важко собі уявити, щоб до 15-ої п'єси-частини нічого істотного не відбувалося б – хто такий цикл слухатиме?). У такому масштабному творі 15-а частина є вузловим<sup>2</sup> моментом, скоріше, для композитора, для творчості, але не для слухацького сприйняття, хоча останнє жодним чином не виключається, проте як додатковий об'єктивний чинник. У смисловому аспекті це – логічне місце для чогось дуже промовистого у сенсі «від автора». І тут, в принципі, набагато важливіше для самого автора бути власне висловленим, аніж почутим; до того ж, не має суттєвого значення, бути при цьому вірно чи невірно розшифрованим у слухацькому чи будь-якому іншому сприйнятті.

Значущість пропорції «золотого перетину» щодо цієї мініатюри підкреслена композитором удвічі, адже цілком очевидним фактом є і те, що 15-а прелюдія сама по собі, поза циклічним контекстом, також «божественно пропорційна», оскільки містить 89 тактів, а в її «золотій середині», тобто на стику 55-56-го тактів знаходиться одне з найважливіших і драматично-кульмінаційних місць. Таким чином, пропорції частин за тактами ( $55 + 34 = 89$ ) абсолютно точно відповідають числам з ряду Фібоначчі. Дійсно «божественна» П'ятнадцята прелюдія Ф. Шопена!

Доречним, на наш погляд, у даному випадку постає відоме питання: «чи думав насправді про це композитор?», – яке часто задають як музиканти-виконавці, так і музикознавці-дослідники, коли дізнаються про якусь приховану закономірність нотного тексту. Взагалі-то, яка нам тепер (та і взагалі «в принципі») різниця?! А втім, якщо Ф. Шопен дійсно не надавав цьому значення, то чому ж він у якості «рядової» 15-ої прелюдії помістив одне з найвідоміших і найпоетичніших своїх творінь у жанрі мініатюри (до того ж, найбільшу за тривалістю частину в циклі, яка на цілу третину перевищує тривалість наступної за часом звучання п'єси, що, в принципі, не повинне залишитися непоміченим ні навіть в одноразовому слухацькому сприйнятті, ні, тим більше, в науковому дослідженні)!? І чому тоді дійсну, а не номінальну (у вказаному

---

<sup>1</sup> П'ятнадцята – одна з найвідоміших і легендарних шопенівських прелюдій, якій приписують зазвичай програмність, пов'язану з «краплинами дощу», що у контексті всього циклу виглядає, на наш погляд, не зовсім логічно обгрунтовано, оскільки власне «крапає» у цьому циклі і в інших місцях (чого варта, скажімо, Шоста прелюдія!).

<sup>2</sup> Смисловий «вузол» полягає в (по суті, ніяк не відчутному, проте цілком логічному, особливо для автора в його осмисленні та усвідомленні власного творчого процесу, процесу структурування тексту, процесу власне композиції, тобто компонування, складання цілого з частин-«позицій») перетині більшої та меншої частин-пропорцій цілого.

перетині більшої та меншої частин) кульмінацію, найвищу та найвиразнішу (оскільки вперше у мініатюрі зникла пульсація супроводу) мелодичну точку цієї прелюдії автор помістив у самому кінці (в тактах 81-82 з 89-ти!), невже не тому, що саме у кінці, а не на початку, п'єси знаходиться власне точка золотого перетину, а отже, смислова кульмінація всього циклу (адже пропорція 15 до 24-х розраховується не перед і не під час, а *після* 15-ти<sup>1</sup>)!? І чи випадковий збіг, що кульмінація початкової теми припадає саме на десяту з шістнадцяти чвертей ( $10 : 16 = 15 : 24 = 0,625$ )!?

В аспекті формоутворення (зокрема, синтаксису) ця п'єса складається із суцільних парадоксів, сенс яких, на наш погляд, вияснюється лише у самому кінці. Так, парадоксальними, як для шопенівських прелюдій, виглядають занадто вже буквально повторення других речень практично в усіх «періодах повторної будови», а отже, вельми відчутним є легке «пригальмовування» у розвитку. Особливо це «гальмування» проявляється в тактах 56-58, які (що цілком закономірно і своєрідно логічно, а також, умовно кажучи, «наперед установлене культурою» в нашому сприйнятті) «повинні бути» кульмінаційними<sup>2</sup>. В принципі, ці такти можна було би вважати динамічною кульмінацією мініатюри, проте її своєрідне «стримування» шляхом точного (буквального!) повторення тактів 40-42 саме таким досить оригінальним чином підкреслює її «негенеральність», знімаючи тим самим з неї власне якість та відповідне значення головної кульмінації, перетворюючи її з піку-вершини на «класичний» другий, передкульмінаційний щабель динамічного та смислового розвитку.

Цей цікавий парадокс цілком очевидної «належності» генеральної кульмінації і не менш очевидної її фактичної «відсутності», ефект «хибної кульмінації» своєрідно констатує важливість і складність самого завдання та унікальність його вирішення, оскільки (не лише логічно, але і чисто інтуїтивно, що для кульмінаційних пунктів, на наш погляд, украй важливо) доводиться «не повірити в очевидне», по суті, продовжуючи «шукати», тобто очікувати істинно генеральну кульмінацію. Але, знову ж таки парадокс, що після такої своєрідної другої динамічної хвилі третя, власне кульмінаційна, так і не настає, що, безумовно, посилює інтригу, ще сильніше «затягуючи» проблемний вузол, який неодмінно треба було б до цього часу вже, як мінімум, почати «розв'язувати».

І тільки вказана вище «сольна» кульмінація без пульсації супроводу (коли в самому кінці прелюдії всього лише на два такти «краплі вичерпуються», вперше та єдиний раз в усій мініатюрі!) фактично пояснює, чому автор так довго «відтягував задоволення» постійними нав'язливими повторами: щоб таким чином, своєрідно «приспавши» реципієнта, максимально виразно підкреслити кульмінаційність справді кульмінаційного моменту, як цієї мініатюри, так і, вочевидь, усього циклу. Тим самим, Ф. Шопен у цій п'єсі в аспекті кульмінацій (ширше, композиційного та

---

<sup>1</sup> Цікавою у зв'язку з цим є прем'єрна доля фортепіанного циклу К. Штокгаузена «Природні тривалості» (*Natürliche Dauern*, 2005-2006), створеного композитором у якості «Третьої години» мегациклу «Звук». Цикл складається з 24-х п'єс, у структурі яких пропорція «золотого перетину», зокрема, числа Фібоначчі грають значну роль. Прем'єрна епопея наступна: спочатку була озвучена п'єса № 1, потім 1-15 (за нашими даними, автор не встиг до призначеної прем'єри завершити увесь цикл, представивши його «більшу частину» – 15 з 24-х); прем'єра ж решти частин була здійснена через рік. До речі, під час проведення в Києві Міжнародного симпозиуму «Музичний світ Карлгайнца Штокгаузена» (вересень 2008 р.) «Природні тривалості» прозвучали (у виконанні Франка Гутшмідта – одного із загальноновизнаних інтерпретаторів композитора) саме у вигляді її «більшої частини», що зрештою не викликало ефекту незавершеності композиції, тобто виглядало цілком завершеним опусом.

<sup>2</sup> Виходячи з тактової структури прелюдії, власне кульмінація, згідно «золотої» пропорції чисел Фібоначчі, дійсно «повинна» знаходитися на перетині перших 55-ти і наступних 34-х тактів.

драматургічного розвитку) виконав, по суті, подвійне завдання, логічно підпорядкувавши вирішення окремого питання більш визначальній для автора загальній проблемі композиційно-драматургічної цілісності усього циклу, в т.ч. одного з найважливіших її аспектів – пропорційності, співмірності, закономірної та «розумної» співвідносності частин-елементів цілого<sup>1</sup>.

До надзвичайних і виняткових «сюрпризів» цієї дійсно «золотої» мініатюри належать, на наш погляд, досить несподівані (в т.ч. тонально-гармонічно, особливо враховуючи контекст основної тональності *Des-dur*) явні (та навіть буквальні!) асоціації в найгучніших місцях П'ятнадцятої прелюдії (див.: т.т. 40-43 і 56-59) зі скандуючою «сі»<sup>2</sup> з Шостої, а також зримо-тактильний Мі-мажорний акорд (у тих же самих фактурі, октаві та мелодичному положенні) з Дев'ятої (та, відповідно, Другої) п'єс! Проте, невже подібні «несподіванки», через свою підкреслено-демонстративну очевидність, не є насправді тими «сподіваними несподіванками», властивими усьому істинно геніальному!?

До того ж, автор у композиції цієї п'єси задіяв складну тричастинну форму, що теж є певною несподіванкою, адже логіка побудови такого типу циклів не передбачає формування мініатюр у такій формі (зокрема, її варіант із цілком самостійним «тріо»), формі, що має яскраво виражену та явно відділену (тут наявні навіть розділові «дві rischi» та очевидна зміна ключових знаків!) окрему частину, середину-«альтернативу»<sup>3</sup>. Наявність же структурно оформленої тональної альтернативи у п'єсі з «циклу 24-х п'єс» фактично означає тут присутність іще однієї до-дієз-мінорної мініатюри. Тож такі суто музичні події дійсно важко не помітити.

І, нарешті, третя «краплина у морі» чистого музичного сенсу, сенсу власне музики шопенівського циклу прелюдій, що потрапляє у поле зору цієї статті, – ще один найважливіший пункт, за котрий автор, безумовно, несе відповідальність у творчому процесі, та, отже, його результат жодним чином не може бути чимось рядовим, спон-

---

<sup>1</sup> Важливість смислового узгодження більшої та меншої пропорційних частин великомасштабного цілого (= циклу) підкреслена автором також і візуально – шляхом відмежування вступу до наступної, 16-ої прелюдії подвійною тактовою рисою, єдиного подібного в усьому циклі. У зв'язку з цим, стає істотною і власне роль цього вступу як своєрідної зв'язки двох найважливіших структурно-смислових співвідношень-пропорцій цілого.

<sup>2</sup> Звісно ж, «міряти» цю «сі» можна і у відношенні до *cis-moll*, початкової тональності середнього розділу (однойменної до головної), але все таки в даному випадку сама *cis-moll* виступає «золотою серединою», компромісом між основною *Des-dur* і зовсім не обов'язковою, але так необхідною для смислових зв'язків саме цього циклу, *E-dur*. До того ж, мі-мажорний акорд з'являється у добре «відомому» і характерному для мі-мажорних акордів цього циклу мелодичному положенні квінтового тону, тобто власне «сі». Цікаво, що до появи скандуючого «сі» навряд чи виникає відома асоціація, але з його появою «нитки» авторського сенсу-задуму стають аж надто вже явними, очевидними та непохитними. І, відповідно, циклічні смислові зв'язки стають ще міцнішими. Більше того, виходячи з концепції цілісності та максимально можливої логічності формоутворення циклу (що у дослідженні має, на наш погляд, передбачатися «за замовчуванням»), можна навіть стверджувати, що така остинатна «крапельна поведінка» початкового ля-бемолью стала не причиною характерної образності цієї п'єси, а власне наслідком такої суттєвої та постійної навмисної «нав'язливості» звука сі у першій половині циклу, а також його («сі») принципової необхідності (та, відповідно, авторських пошуків його можливості та логічного обґрунтування) у такому важливому місці циклу, як його «золотий перетин».

<sup>3</sup> Відомо, що однією з назв «тріо» в складній тричастинній формі є саме *Alternativo*.

танним або випадковим. Цей пункт – остання, 24-а прелюдія. Якою вона «повинна бути»? Яким у цьому смислово контексті може бути фінал?<sup>1</sup>

Одна властивість 24-ої прелюдії, певна річ, зумовлена принципом кварто-квінтового кола: тональність ре-мінор.<sup>2</sup> Проте, для тональної цілісності циклу, побудованого за подібним звуковисотним принципом, ре-мінор (як і фактично будь-яка тональність, окрім головного До-мажору) насправді виглядає доволі проблематично, якщо «за замовчуванням» усе ж таки піклуватися про таку цілісність, а отже, про тональну замкнутість, власне «циклічність»<sup>3</sup>. Таким чином, принцип тонального об'єднання початку та закінчення циклу тут явно не спрацює, і виходить, що «дбайливому» композитору для вирішення проблеми єдності композиції (якщо така, звісно, ставиться автором) доведеться вдаватися, в основному, до ресурсів тематизму<sup>4</sup>. Тож саме цей аспект і повинен, безумовно, стати визначальним у плані сенсоутворення останньої мініатюри.

Проте, тут Ф. Шопен приготував, мабуть, головний сюрприз, оскільки однією з неочікуваних<sup>5</sup> і парадоксальних подій завершальної п'єси виявилось, здавалося б, інертне в тональному плані (оскільки рух до домінантової тональності є найбільш передбачуваним ходом розвитку), але зовсім необов'язкове у тематичному відношенні, повне проведення основної теми в ля-мінорі! Втім, здається, саме таким чином Ф. Шопен досить своєрідно «повернув борг» тій тональності, якої чомусь (і тепер стає зрозуміло чому!) «не було» в належному їй місці. До речі, такого демонстративного ля-мінору вже могло б і не бути (і мабуть ніхто не став би дорікати Ф. Шопену за колишній «прорахунок», який навіть тоді виглядав усього лише як потрапляння автора у суттєво складну та не зовсім прийнятну ситуацію, з якої він сам же блискуче й виплутався). Але факт усе ж наявності яскраво вираженої ля-мінорної теми-мелодії у

---

<sup>1</sup> Дослідники справедливо відзначають характерну близькість цієї прелюдії з «фінальним» до-мінорним етюдом ор. 10, № 12, проте, подібні асоціації (як і «приписана» цьому етуду Ф. Лістом «революційність») знаходяться поза об'єктом нашого дослідження.

<sup>2</sup> Втім, після Другої прелюдії це, здавалося б непорушне, правило виявилось не таким вже і принципово незаперечним.

<sup>3</sup> Звісно, якоїсь спеціальної директиви закінчувати «цикл п'єс в усіх тональностях» початковою тональністю природно не існує, проте не менш природне бажання композиторів «заокруглити круг» заради ще більш очевидної цілісності циклу зрештою не могло не виникнути. Так, в історії музики часто цю проблему досить обґрунтовано (і, на перший погляд, цілком логічно) «вирішували» замиканням циклу початковою тональністю (хоча таким чином проблема цілісності, на наш погляд, вирішується, скоріше, зовні). Так, Ш. Аькан, наприклад, обов'язково «закругляв» свої 24-частинні цикли етюдів і прелюдій До-мажорною, по суті 25-ю, мініатюрою. Та ж ідея у Ц. Кюї. Щось подібне (але з іншими тонами) міститься у 25-ти поліфонічних прелюдіях («Поліфонічному зошиті») Р. Щедріна. Цикл П. Хіндеміта «Ludus tonalis», який з відомої причини містить удвічі менше «сенсоутворюючих конструкцій» (при тій же – 25 – загальній кількості частин) – також тонально замкнений.

<sup>4</sup> Адже саме тематизм і тональний план є базовими засобами та об'єктами музичного розвитку в класико-романтичну епоху.

<sup>5</sup> Вочевидь, у контексті «моря пошуків» чисто музичного сенсу істинно геніальних творінь, тут, скоріше, слід стверджувати «очікувано-неочікуваних», адже, за влучним висловом Б. Шоу, «геній робить те, що повинен».

<sup>6</sup> Тут, на наш погляд, автор таким вельми оригінальним способом фактично сам «відповів» на питання про дійсний сенс відсутності на початку другої п'єси «титального» ля-мінору (а отже, «чехівська рушниця», зрештою, «вистрілила!»).



черговий раз істотно підняв «планку» міркувань, як власне у Другій прелюдії (хоча здавалося, що вище вже і піднімати нікуди!), так і в самій 24-ій, а отже, у найважливіших для такого крупного та суттєво складного циклу аспектах його смислової цілісності, а також логічної (для творчості) та психологічної (для сприйняття) рівноваги, змусивши у черговий раз згадати шуманівське «капелюхи геть, панове...».

Вирішення завдання «повернення ля-мінору»<sup>1</sup> фактично змусило автора звернутися у цій мініатюрі саме до старосонатної (однотемної) формоутворювальної конструкції, що, по суті, не створює непотрібного (як для останньої частини такого великого циклу) контрасту тем усередині самого фіналу, а отже, чергових потенцій для подальшого розвитку (або у вигляді появи нових п'єс, або в укрупненні самого фінального розділу), але утворює більш складні (як для мініатюри) та розвиваючі, а тому, більш значущі (як для закономірного завершення всього циклу) риси. Крім того, структура однотемної сонати власне і дала композиторові можливість повного проведення яскравої та виразної теми у ля-мінорі, що в контексті гармонічних подій даного циклу (зокрема, найнезрозумілішої до цього моменту гармонічної проблеми, сенс створення якої з самого початку видавався ледь не безглуздом) є доволі красномовним.

До речі, після цієї важливої в смисловому плані події до 33-го такту відбувається не менш визначальний (в аспекті цілісності такої великої та складноорганізованої циклічної композиції) перехід у головну тональність усього циклу – До-мажор, де в лівій руці (див.: т. 33) буквально фактурно зримо, а для виконавців ще й тактильно відчутно, висвітилася чергова арка до самого початку циклу – Першої прелюдії. От, до речі, маємо і вельми оригінальне вирішення проблеми необхідної тональної замкнутості циклу!

Крім того, послідовність тональностей *a-moll* – *C-dur*, у сукупності з очевидністю фактурної схожості з «першоджерелом», засвідчила досить своєрідну дзеркальну тональну репризу до початкових двох прелюдій. Отже, як бачимо, активно «працює» на узагальнення не лише тематизм, але і тональний план! Варте уваги також і те, що в гармонічному відношенні 24-а прелюдія (аж до 33-го такту) фактично дублює (на іншій висоті) тональний план 2-ої прелюдії, задіявши її алгоритм (мінорна тоніка – її паралель – натуральна домінанта – її паралель) та прийшовши до 37-го такту в *мі-мінор* (з явно акцентованими «сі-бекарами», як у мелодії, так і в супроводі). Цей факт, звичайно ж, можна трактувати і в більш традиційному ключі (оскільки тональний план: *d* – *F* – *a* – *C* – *e* є одним з найбільш вірогідних шляхів розвитку), проте, у традиції це – один з можливих шляхів, а в даному випадку – єдино необхідний (не можливий!), належний варіант. До того ж, поява *мі-мінору* саме після До-мажору теж певним чином додало циклові необхідного (і у даному випадку вкрай своєрідного!) тонального «зациклення» – тональної арки від останньої прелюдії до перших двох п'єс.

Далі ж тональне узагальнення набуває в усіх відношеннях цікавого та визначального характеру. Так, у гармонічному розвитку останньої прелюдії нібито випадково, але в той же час цілком передбачувано-закономірно зустрічаються фактично всі найважливіші в даному смисловому контексті, але зовсім не обов'язкові (!) для

---

<sup>1</sup> Власне, це «повернення» загалом геть не є необхідним; воно, скоріше, концептуально-необхідне саме в єдиному, вказаному аспекті – своєрідного «повернення боргу» і, таким чином, розв'язання одного з найскладніших «вузлів». Вкажемо, що такого роду факти досить часто виступають у творчому процесі композитора як саме те, заради чого такі «вузли зав'язуються» у принципі.

ре-мінорної мініатюри тональності: після До-мажору та мі-мінору проходять до-мінор (своєрідна «антитональність» усього циклу) та Ре-бемоль-мажор, тобто автором у фінальній п'єсі задіяні всі (!) стержневі змістовно-сміслові зони циклу. І усе це – на постійному своєрідно просвічуваному фоні (чужого для завершального ре-мінору, проте показового та навіть, по суті, «найріднішого» для усього циклу) «фамільного»<sup>1</sup> сі-бекару!

До речі, пригадаємо, що *Des-dur* – «тональність золотого перетину» усього циклу, а отже, вкрай важлива не лише в чисто смисловому аспекті, але і в плані композиційно-драматургічному. І тому, мабуть, не випадкова її поява в «золотому перетині» останньої прелюдії, що таким чином, поза всяким сумнівом, підтверджує важливість цієї структурної співвідносності для авторського задуму циклу. Відзначимо також, що власне до самої появи Ре-бемоль-мажору Ф. Шопен привернув особливу увагу, щоб настання такого важливого моменту не пройшло непоміченим. Так, інтонаційні зв'язки у відхиленні в *Des-dur* з мелодикою «однойменної» мініатюри (пор.: т. 42 з передрепризним 75-м тактом прелюдії № 15) простежуються не лише зримо, але і досить ясно та виразно чути (допомагають у цьому *crescendo* та ремарка *con forza*).

Сюди ж можна додати і деякі інші виразові засоби 24-ої прелюдії, що виступають у ролі подій «з цієї опери»: зорово і тактильно (що є особливо помітним для виконавців<sup>2</sup>) відчутні фігурації лівої руки, що виявляють, особливо у відхиленні в До-мажор (т. 33), зв'язок з Першою прелюдією; а також – загальне для усього циклу – наявність яскраво виразного пунктирного ритму. І ще цілий ряд «дрібниць», що кидаються, у першу чергу, в очі<sup>3</sup> та дозволяють ідентифікувати їх у якості вагомих змістово-сміслових зв'язків: двотактовий вступ («із» №№ 2, 3, частково, 11, 17), вказані «сі» (особливо у вигляді «фамільної» трелі – «до-сі!») та До-мажор, а також більш віддалені, проте симптоматичні – «з-до-мінорна» (тобто з № 20) в до-мінорних тактах 24-ої початкова інтонація 20-ої («соль-ля-бемоль-соль», див.: т.т. 37-39), вказана вище «з-ре-бемоль-мажорна» перехідна інтонація в «ре-бемоль-мажорних тактах» 24-ої (та, певною мірою, ритміка, енгармонізм *ре-бемоль-до-дієз*<sup>4</sup> і септолі в т.т. 58, 60 – «з 15-

---

<sup>1</sup> На жаль, об'єм цієї публікації не дозволяє детально зупинитися на найважливішій сенсоутворюючій ролі в циклі прелюдій «іменних» звуків Шопена: *C-h* (Chopin) і *F-d* (Frédéric). Чого лише вартують, скажімо, дві останні прелюдії, що нібито випадково написані саме у тональностях *F* та *d*! Звісно, кварто-квінтове коло тональностей передбачає власне таку послідовність, проте подібні «знакові» (і навіть дещо «магічні»!) співпадіння змушують замислитися про те, що ж насправді було первинним імпульсом у творчому задумі циклу, у виробленні його концепції – кварто-квінтовий принцип послідовності п'єс чи спроба музичного зашифрування власного імені, яка у ті часи була достатньо актуальна (згадати хоча би аналогічну практику Р. Шумана); чи все це може лише цілком випадкове, проте напрочуд «приємне співпадіння»?

<sup>2</sup> Саме для них, на наш погляд, Шопен і здійснював подібні технологічні прийоми, таким чином дуже своєрідно «чіпляючись» за необхідні для узагальнення сенси і тим самим допомагаючи виконавцям-піаністам більш повно і адекватно розкривати авторський задум (хоча, насправді, подібні явища, як правило, так і залишаються незатребуваними, поступаючись у боротьбі за «вищий сенс» славнозвісним «химерним романтичним», але все ж позамузичним образам).

<sup>3</sup> Нагадаємо, що саме через зір людина отримує до 90% усієї інформації.

<sup>4</sup> Енгармонічна заміна ре-бемоля на до-дієз в точці «золотого перетину»(!), тобто на перетині ре-бемоль-мажорного «місця» і ре-мінорної репризи 24-ої прелюдії, безумовно, змушує пригадати аналогічну (хоч і протилежну – доцентрову проти відцентрової – за тональним розвитком) подію на початку середнього розділу № 15. Подібний же симетричний момент (що хоч істотно й відрізняється

ої») і, нарешті, *stretto* і квінтолі («з № 1») у самому кінці (в такті 72), що знову ж таки підкреслює повторюваність «сі» як важливого носія сенсу всього циклу.

Цікаво, що цей сі-бекар «вкрадається» навіть сюди, хоча саме тут, у ре-мінорній п'єсі він геть необов'язковий, зокрема, для майбутнього остаточного закріплення основної тональності останньої мініатюри. Підсилює необхідність цього парадоксу той факт, що власне сі-бекар у ре-мінорі є принципово «не-ключовим»<sup>1</sup> (тим, що суперечить ключовому знаку), проте саме він є ключовим (тим, що дозволяє підібрати ключ-код-шифр) для багатьох смислових конструкцій усєї циклічної композиції! Таке явне підкреслення «необов'язкового, але необхідного» сі-бекару (в т.т. 68 і особливо 72, оскільки підкреслення відбувається ще й метроритмічно) змушує у черговий раз риторично вигукнути: невже ремарка *stretto* і квінтолі (як, до речі, і взагалі подібного роду фігурації в лівій руці) тут випадкові та не викликають цілком виразно усвідомлювані асоціації з Першою прелюдією, а отже, не виконують «цементуючу» увесь цикл сенсоутворювальну функцію?!?

І якщо вже зовсім (а можливо не так вже і «зовсім»?) спробувати «притягнути за вуха» закінчення циклу до його початку, то можна в останніх трьох звуках циклу – «три ре контроктави», які фактично ніяк не підтримані гармонічно, що вочевидь може виглядати не дуже переконливо, як для взагалі останніх звуків такого крупного циклу – побачити спробу гранично можливого в цьому аспекті акустичного, а отже, логічного та загалом смислового зв'язку. Адже це, мабуть, єдино вірний та допустимий логічний спосіб «зберегти овець» – закінчити ре-мінорну п'єсу в ре-мінорі, та «нагодувати вовків» – завершити в цілому До-мажорний цикл «правильно», максимально можливо «в тон», оскільки в такому низькому регістрі дещо стирається чіткість власне тонового чуття<sup>2</sup>, на користь темброво-сонорних властивостей звуку.

Таким чином, Прелюдія № 24 в контексті всього опусу виступає суцільною зоною змістовно-смислового узагальнення, як в аспекті тематичної організації, оскільки тут задіяні практично всі найважливіші музично-виразові засоби циклу, так і в плані тонально-гармонічної інтеграції, чого, в принципі, могло б і не бути, враховуючи в цілому абстрактно-нейтральний первинний метод – кварто-квінтове коло тональностей – упорядковування мініатюр. Хоча, напевно, навряд чи знайшовся би привід зробити якийсь докір композитору навіть у разі, якби фінальна прелюдія була по відношенню до всього циклу, скажімо, «будь-яка», тобто не пов'язана якимись особливими «зобов'язаннями» з попередніми 23-ма п'єсами, але, за «встановленою» раніше в опусах 10 і 25 драматично-напруженою специфічно-шопенівською фінальністю, така ж значна і популярна, як обидва (багато в чому аналогічних)

---

у сенсі виконуваних ним функцій) можна спостерігати і в «тонально-проблемних» місцях композиції циклу: у вказаному вище навмисному протиріччі «заявленої» тональності в прелюдії № 2 і, відповідно, протиставленні її номінальних ключових і реальних (при нотах) знаків, коли «титольний» ля-мінор з першого ж такту «убивається» постійним принциповим ля-діезом; а також у завершальних тактах № 24, де, за рахунок уведення сі-бекару як реальної опозиції ключовому сі-бемоллю, крізь «товщу» необхідного ре-мінору «пробивається» (у якості «додаткової вартості», своєрідного «приросту сенсу») принциповий – для узагальнення, розуміння і осмислення цілісності такої великої, складної та (через властиву подібному циклу підкреслену дискретність) прагнучої до відокремлення композиції – головний До-мажор!

<sup>1</sup> Пригадаємо описані вище аналогічні події з ля-діезами та фа-бекарами у Другій прелюдії.

<sup>2</sup> Як і, відповідно, в найвищому регістрі, проте завершення циклу, скажімо, одним-єдиним верхнім «ре» виглядало би значно менш переконливо-завершеним.

завершальних до-мінорних етюди у відповідних циклах. Тим паче, що наперед встановлена концепцією задуму і, таким чином, запланована автором «інертна» тональна відкритість циклу (пов'язана з принципом незамкненого кварто-квінтового кола, а по суті спіралі) для істинного музиканта-мислителя не стала такою вже й неперборною перешкодою, оскільки дійсно необхідним, а отже, вузловим пунктом останньої прелюдії виявився саме До-мажор (тональність найважливішого відхилення<sup>1</sup>), а також сі-бекар, як один з його символів, – логічний дисонанс для завершального ре-мінору, але діалектичний консонанс для всього циклу!<sup>2</sup>

Висновки. Безумовно, описане вище – лише «краплі в морі» шопенівського музичного сенсу, хоча навіть ці три мініатюри-частини вже сповна демонструють специфічно-шопенівську гнучкість мисленнєвих конструкцій та, загалом, значущість художнього задуму циклу прелюдій. Втім, навряд чи детальний аналіз усієї 24-частинної композиції здатний «висушити» це смислове море. Швидше, навпаки, виявлення все нових глибинно-смислових горизонтів власне музичного змісту, що відкриваються по мірі занурення в композиційні таємниці цього надзвичайно «складноствореного» («складносурядного» і «складнопідрядного») твору, на наш погляд, істотно розширює межі його розуміння, не зменшивши при цьому міри специфічно-шопенівської «множинної та по-різному вираженої» музикальності. І цей «уявний парадокс» (Л. Мазель) перетворюється на істинний, коли все більш глибоке дослідження музичного явища не зменшує, а, навпаки, примножує славнозвісну «таємницю творчості».

Виводячи наступне з попереднього, майстерно розмірковуючи, нанижуючи по крупинках на єдину «нитку» сенсу розрізнені «бісеринки» різних думок-сентенцій, Ф. Шопен тим самим вступає в хитромудру та на диво винахідливу гру звукосмисловими структурами та конструкціями, примушуючи думки, що виникають у результаті осягнення смислової цілісності циклу, напрочуд вишукано та витончено плестися та переплітатися. Саме такі досконалі смислові нитки, безумовно, працюють на «зв'язування» різних моментів-аспектів циклу в єдиний складний багатофункціональний організм, узагальнюючи і тим самим «збираючи сенс», доводячи численні та роз'єднані уявлення до цілісного та логічно обґрунтованого синтезу – художнього твору, витвору мистецтва, геніального творіння. І подібні (зовсім не обов'язкові для такого роду циклів!) прагнення автора якнайміцніше логічно пов'язати усі можливі музичні події-явища, а отже, ґрунтовніше висловити музикою музи-думки, осмислити і підкреслити глибину творчого задуму виокремлюють цей цикл з усього величезного ряду подібних за задумом багатоскладових композицій.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Ковалінас М. Три краплі у морі пошуків музичного сенсу // Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 27. С. 85-94.

---

<sup>1</sup> До речі, сенс появи та формотворчі функції більшості відхилень останньої прелюдії, через вказані вище причини, фактично роблять їх усі найважливішими.

<sup>2</sup> Цей сі-бекар дійсно буквально просвічується упродовж циклу, пробиваючись не лише в необхідних, але і в найнесподіваніших місцях, як, скажімо, на самому початку Ре-мажорної прелюдії (№ 5) або у вказаному вище (взагалі здавалося б немислимому!) закінченні ре-мінорної, останньої п'єси. Загалом «наскрізний» сі-бекар, як і інші знакові наскрізні суто музичні явища цього циклу – пунктирний ритм, тональності До-мажор і сі-мінор, є провідними «стержнями» музичного сенсу всієї циклічної композиції.

2. Кудряшов А. Теория музыкального содержания: Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2006. 432 с.
3. Мазель Л. Исследования о Шопене. Москва : Советский композитор, 1971. 320 с.
4. Чередниченко Т. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке : монография. Москва : Музыка, 1989. 223 с.

**REFERENCES:**

1. Kovalinas, M. (2003), “Three drops in the sea of searches of Musical Sense”, *Naukovyj Visnyk Nacionalnoji muzychnoji akademiji Ukrainy imeni P.I.Chajkovskogho* [Scientific Bulletin of the National music academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky], vol. 27, Kyiv, pp. 85-94 [in Ukrainian].
2. Kudryashov, A. (2006), *Theory of musical content: Artistic ideas of European music of the 17th-20th centuries*, Izdatelstvo “Lan”, Saint Petersburg, 432 p. [in Russian].
3. Mazel, L. (1971), *Researches about Chopin*, Sovetskiy kompozitor, Moscow, 320 p. [in Russian].
4. Cherednichenko, T. (1989), *Tendencies of modern Western musical aesthetics: To the analysis of the methodological paradoxes of the science of music*, Muzyka, Moscow, 223 p. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 03.03.2018 р.*

**MYKOLA KOVALINAS**

<https://orcid.org/0000-0002-5531-8927>  
National music academy of Ukraine  
named after P. I. Tchaikovsky (Kyiv, Ukraine);  
eidosnouman@gmail.com

**Three More drops in the sea of searches of musical sense**

Relevance of the study. The discovery of new depths and semantic horizons of purely musical content, which open as you immerse in the complex compositional secrets of the work, significantly extends the boundaries of its understanding. And the relevance of this aspect of musical analysis is undeniable, especially – the paradox! – in cases when it comes to such famous works as the Preludes of Frederic Chopin. The main objective of the study, which is based on the analysis of three preludes (Nos. 2, 15 and 24) in the context of the cyclic composition op. 28 F. Chopin, is the study of the semantic links essential for understanding this cycle – the conditions for the existence of this particular musical work. Methodology. Structural and functional music-theoretical analysis of the cyclic composition (in particular, its most important semantic points) is carried out using original author's methods.

Results and conclusions. Even the analysis of only three preludes in this context, aimed at the integrity of the cycle, demonstrates both the significance of these semantic points themselves and the apparent presence of undoubtedly more important and fundamental connections – the bearers of a more profound author's musical meaning. The most important conclusion is that the 24 Preludes by F. Chopin can indeed be performed, perceived, and also explored by “parts” (such practice is an established tradition), but the real, purely musical meaning of all plays can be realized only in comprehension of unity

cyclic composition and understanding of the whole cycle as a single and autonomous opus perfectum et absolutum. The practical significance of the article lies in the necessary rethinking of the understanding of the integrity of the piano cycle of Preludes by F. Chopin, the structural and functional meaning of purely musical events within the cyclic composition, which illuminate many of the well-known moments of the works of F. Chopin in a new light and, in general, demonstrate the significance of the semantic unity of the creative design of the whole cycle.

**Keywords:** the work of F. Chopin, preludes, cycle, musical sense, creative concept, golden ratio.

**КОВАЛИНАС Н.А.**

<https://orcid.org/0000-0002-5531-8927>

Национальная музыкальная академия Украины  
имени П. И. Чайковского (Киев, Украина);  
eidosnouman@gmail.com

### **Еще три капли в море поисков музыкального смысла**

Актуальность исследования. Выявление все новых глубинно-смысловых горизонтов чисто музыкального содержания, которые открываются по мере погружения в сложные композиционные тайны произведения, существенно расширяет границы его понимания. И актуальность данного аспекта музыкального анализа неоспорима, особенно – парадокс! – в случаях, когда речь идет о таких известных произведениях, как Прелюдии Фредерика Шопена. Целью статьи, основу которой составляет анализ трех прелюдий (№ 2, 15 и 24) в контексте циклической композиции ор. 28 Ф. Шопена, является исследование существенных для понимания данного цикла смысловых связей – условий существования именно этого музыкального произведения. Методы исследования. Структурный и функциональный музыкально-теоретический анализ циклической композиции (в частности, важнейших ее смысловых точек) выполнен с применением авторских оригинальных методов.

Выводы. Даже анализ всего лишь трех прелюдий в данном, направленном на целостность цикла, контексте, демонстрирует как значимость самих этих смысловых точек, так и очевидное присутствие несомненно более важных и принципиальных связей – носителей более глубокого авторского музыкального смысла. Самый существенный вывод состоит в том, что 24 Прелюдии Ф. Шопена, безусловно, могут исполняться, восприниматься, а также исследоваться «частями» (такая практика – устоявшаяся традиция), но подлинный, чисто музыкальный смысл всех пьес может быть осознан лишь в постижении единства циклической композиции и понимании всего цикла как единого и автономного *opus perfectum et absolutum*. Практическое значение статьи заключается в необходимом переосмыслении понимания целостности фортепианного цикла Прелюдий Ф. Шопена, структурного и функционального смысла чисто музыкальных событий внутри циклической композиции, по-новому освещающих многие общеизвестные моменты творчества Ф. Шопена и, в целом, демонстрирующих значительность смыслового единства творческого замысла всего цикла.

**Ключевые слова:** творчество Ф. Шопена, прелюдии, цикл, музыкальный смысл, творческий замысел, золотое сечение.