

УДК 78.071.1 : [786.2] : 78.083.2
DOI 10.32461/2226-3209.3.2025.344461

Цитування:

Сулим Р. А. «Прелюдія» № 6 (op. 28) Фридерика Шопена: художньо-образний та виконавський аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2025. № 3. С. 297–302.

Сулим Римма Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри естрадного вокалу
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
<https://orcid.org/0000-0002-3409-424X>
r.sulym@gsuite.pnpu.edu.ua

Sulym R. (2025). Prelude No. 6 (op. 28) by Fryderyk Chopin: Artistic and Performance Aspects. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 297–302 [in Ukrainian].

«ПРЕЛЮДІЯ» № 6 (op. 28) ФРИДЕРИКА ШОПЕНА: ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Мета роботи – здійснити комплексний музикознавчий і виконавський аналіз «Прелюдії» № 6 h-moll Ф. Шопена, розкрити її художньо-образний зміст, особливості структури, драматургії та засобів музичної виразності, а також надати методичні рекомендації щодо опанування цього твору студентами навчальних закладів культури і мистецтв. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні методу комплексного музикознавчого і виконавського аналізу, що охоплює біографічний, історико-культурний і жанрово-стильовий методи, а також різні види аналізу твору: структурний (для визначення особливостей форми, тематизму, гармонії, фактури), семантичний (для розкриття художньо-образного змісту і драматургії) та виконавський (для характеристики виконавських засобів виразності). **Наукова новизна.** Уперше в українському музикознавстві здійснено комплексний музикознавчий і виконавський аналіз «Прелюдії» № 6 Ф. Шопена та надано деякі методичні рекомендації щодо опанування цього твору студентами навчальних закладів культури і мистецтв. **Висновки.** Ця мініатюра належить до лірико-скорботних сторінок музики Ф. Шопена. Драматургія твору заснована на конфліктній взаємодії двох контрастних образів, які втілені у різних пластах фактури. У партії лівої руки звучить щира лірична мелодія, яка весь час прагне рухатися вгору до світла і надії (уособлення суб'єктивних почуттів людини). Однак її розвиток постійно сковує акордовий супровід у партії правої руки, у якому упродовж майже усієї п'єси монотонно повторюються репетиції восьмих (втілення трагічної об'єктивної реальності). Під впливом цього остинатного супроводу мелодія поступово втрачає свій висхідний напрямок, стає знесиленою та безрадісною. Її останнє проведення сприймається як сумний спогад про надії, які вже ніколи не здійсняться. Головними завданнями у роботі виконавців над цією «Прелюдією» визначено глибоке розуміння художньо-образного змісту і драматургії твору, а також ретельна робота над усіма виконавськими засобами виразності, які потрібно спрямувати на розкриття художнього образу.

Ключові слова: Фридерик Шопен, фортепіанна творчість, жанр прелюдії, драматургія, засоби музичної виразності, виконавство.

Sulym Rymma, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Pop Vocal of V. H. Korolenko Poltava National Pedagogical University

Prelude No. 6 (op. 28) by Fryderyk Chopin: Artistic and Performance Aspects

The purpose of the study is to conduct a comprehensive musicological and performance analysis of Chopin's Prelude No. 6 h-moll, to reveal its artistic and figurative content, features of structure, dramaturgy, and means of musical expression, and to provide methodological recommendations for mastering this work by students of cultural and artistic institutions. **The research methodology** consists in applying a comprehensive musicological and performance analysis method, which includes biographical, historical-cultural, genre and style methods, as well as various types of analysis of the work: structural (to determine the features of the form, theme, harmony, texture), semantic (to reveal artistic and figurative content and dramaturgy), and performance (to characterise the expressive means in performance). **Scientific novelty.** For the first time in Ukrainian musicology, a comprehensive musicological and performance analysis of Chopin's Prelude No. 6 has been conducted, and methodological recommendations have been provided for students of cultural and arts institutions to master this piece. **Conclusions.** This miniature belongs to the lyrical and mournful pages of F. Chopin's music. The dramaturgy of the work is based on the conflictual interaction of two contrasting images, which are embodied in different layers of texture. The left hand plays a sincere lyrical melody that constantly strives to move upward toward light and hope (the embodiment of subjective human feelings). However, its development is constantly restrained by the chord accompaniment in the right hand, in which repetitions of

eight notes are monotonously repeated throughout almost the entire piece (embodying tragic objective reality). Under the influence of this ostinato accompaniment, the melody gradually loses its upward direction, becoming exhausted and joyless. Its final sounding is perceived as a sad memory of hopes that will never come true. The main tasks for performers working on this Prelude are defined as a deep understanding of the artistic and imaginative content and dramaturgy of the work, as well as careful work on all the means of expressiveness that need to be directed towards revealing the artistic image.

Keywords: Fryderyk Chopin, piano compositions, prelude genre, dramaturgy, means of musical expression, performance.

Актуальність теми дослідження. У 2025 році весь світ відзначає 215 років від дня народження видатного польського композитора Фридерика Шопена. Незважаючи на такий далекий проміжок часу, твори цього яскравого представника епохи романтизму і справжнього «співця фортепіано» донині захоплюють професійних музикантів і шанувальників академічного мистецтва своєю надзвичайною поетичністю й високою духовністю. За словами Т. Гнатів, «магнетичний вплив музики Ф. Шопена на світове музичне мистецтво упродовж століть незмінно великий і з часом стає потужнішим. Вона звучить повсякчас, на всіх континентах, захоплює і зачаровує все нові і нові покоління слухачів, не сходять із концертних естрад, міцно увійшла в репертуар як видатних піаністів, так і учнівської і студентської молоді» [4, 37].

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість Ф. Шопена досліджують музикознавці і виконавці усього світу. Останнім часом серед численних творів композитора особливу увагу українських музикознавців і виконавців привертає цикл «24 прелюдії». У дисертації Л. Касьяненко визначено жанрові, стилеві та інші особливості фактури цих п'єс, виявлено певні тенденції та виразові можливості їх виконавської інтерпретації [5]. У статті М. Лемішка розглянуто принципи єдності цього циклу на різних структурних рівнях [7]. У статтях В. Бордонюка розкрито зв'язки «Прелюдій» Ф. Шопена з образно-фактурними ознаками творів Й. С. Баха і Л. Бетховена [1; 2]. У статті О. Волика на прикладі окремих мініатюр циклу досліджено шляхи перетворення універсальних піаністичних формул у фактор музичної виразності [3]. У бакалаврській роботі О. Павлової здійснено порівняльний аналіз стилевих особливостей «Прелюдій» Ф. Шопена та «Прелюдій» ор. 11 О. Скрябіна в контексті еволюції жанру [9]. Однак до цього часу в українському музикознавстві залишились не дослідженими проблеми цілісного художньо-виконавського аналізу «Прелюдій» Ф. Шопена, які б розглядались не тільки у теоретичному, але й у методичному аспекті.

Мета дослідження – здійснити комплексний музикознавчий і виконавський аналіз Прелюдії № 6 h-moll Ф. Шопена, розкрити її художньо-образний зміст, особливості структури і засобів музичної виразності, а також надати деякі методичні рекомендації щодо опанування цієї мініатюри студентами навчальних закладів культури і мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Як відомо, «Прелюдії» (ор. 28) Фридерик Шопен написав упродовж 1836–1839 років. Як зазначає О. Павлова, цей цикл мініатюр «втілює всю гаму романтичних образів, що відбивають внутрішній світ людини, її почуття й прагнення» [9, 26]. 26-річний композитор, будучи справжнім патріотом і перебуваючи у Парижі далеко від рідних і близьких, безмежно переживав за долю рідної Польщі, яка в цей час була охоплена національно-визвольною боротьбою проти Російської імперії. Поразка Польського повстання 1830–1831 років і неможливість Ф. Шопена повернутися на Батьківщину посилювала ностальгічні настрої композитора, що знайшло відбиття у багатьох його опусах.

Одним із таких творів є «Прелюдія» № 6, яка належить до лірико-скорботних сторінок музики Ф. Шопена. Незважаючи на мініатюрну форму (лише 26 тактів), у цій п'єсі відображено глибокий художньо-образний зміст, який О. Павлова характеризує як «меланхолійність, сум і самотність» [9, 20]. Для відтворення цих настроїв композитор не випадково обрав тональність h-moll. Адже її темний і приглушений колорит досить часто використовується в музиці для відтворення емоцій глибокої туги, меланхолії, сумних роздумів і навіть трагічної безвиході. Саме такими почуттями сповнена «Прелюдія» № 6, викладена у тридольному ритмі повільного темпу *Lento assai* (дуже повільно, тихо, слабо). Поділяючи «Прелюдії» Ф. Шопена за жанровими ознаками на чотири типи, Л. Касьяненко відносить цей твір до п'єс, написаних «у повільному чи помірному темпі, в яких провідним жанровим началом є пісенне інтонування». До цього типу дослідниця зараховує також п'єси № 13, 15, 21 [5, 8]. На

нашу думку, на відміну від інших мініатюр, «Прелюдія» № 6 відзначається глибокою драматичністю і величезним психологічним напруженням. Уже з перших тактів слухачів захоплює надзвичайно щира і тужлива мелодія, яка подана у партії лівої руки переважно у низькому або середньому регістрах. Така «обернена фактура» і незвичне розташування головної теми (під акомпанементом) було новаторським для фортепіанних творів того часу. Своім теплим, насиченим і глибоким звучанням ця наспівна мелодія нагадує звучання віолончелі. Відомо, що Ф. Шопен любив цей інструмент і навіть написав для нього кілька творів: Інтродукцію і полонез C-dur (1829–1830), Великий концертний дует E-dur (1832) і Сонату для віолончелі і фортепіано g-moll (1845–1846).

Як зазначає О. Павлова, у «Прелюдії» № 6 присутні жанрові ознаки «віолончельної елегії» [9, 20]. Уже в першій фразі (такти 1–2) передається величезна туга, біль і страждання. Спочатку кантиленна мелодія у ритмі шістнадцятих плавно здійснюється вгору ступенями тонічного тризвуку (висхідний мотив фанфари), завдяки чому відтворюється емоційний порив, прагнення людини до світла і надія на щастя. Однак, досягаючи відстань децими, ця тема знесилено спускається вниз у ритмі восьмих, ніби її щось тягне назад, а у людини не вистачає душевних сил для спротиву.

Величезний контраст до цієї гнучкої хвилеподібної мелодії становить незвичний супровід, що являє собою безперервну ланку остинатних репетицій, які впродовж майже усієї п'єси постійно повторюються у рівномірному ритмі восьмих з рідкими змінами висоти. При цьому кожна пара восьмих тривалостей поєднується лігою з акцентом на першій із них (про що свідчать авторські позначення), завдяки чому утворюються хореїчні інтонації, які на кожній долі такту тридольного метру підтримуються акордами четвертних. Такий постійно пульсуючий хореїчний ритм супроводу підсилює трагічну експресію твору і може викликати у слухачів різноманітні асоціації: людські зітхання або капання сліз, крапання дощу або віддалені звуки дзвонів, рівномірний відлік часу або навіть невідворотність кроків трагічної долі, що перегукується зі звучанням похоронної процесії. Показово, що свій знаменитий Траурний марш (третю частину Сонати № 2 b-moll), який став символом скорботи, гідності і внутрішньої драми, Ф. Шопен написав у 1837 році, тобто, у той

самий період, що і цикл «Прелюдій». Своєю монотонністю такий остинатний супровід не тільки створює враження трагічності і безнадійності, але й сковує рух мелодії, не дозволяючи їй розкритися повною мірою. Драматургія мініатюри побудована саме на протиставленні та взаємодії цих двох контрастних образів, втілених у різних пластах фактури: активний рух до світла і надії у мелодії (як уособлення суб'єктивних почуттів людини), постійно входить у протиріччя з трагічністю і приреченістю супроводу (як втілення об'єктивної реальності). Саме в цьому полягає глибокий художньо-образний зміст твору.

Прелюдія h-moll написана у формі періоду повторної будови (AA₁) з подвійним розширенням другого речення і кодою. При цьому перше речення (A) складається з двох симетричних фраз (4 т.+4 т.), а друге речення (A₁) має несиметричну структуру (6 т.+8 т.) за рахунок появи нової теми та її повторення. У другій фразі (такти 3–4) мелодія ще більш активно здійснюється вгору, досягаючи тепер відстань дуодецими, але стримуючий вплив супроводу знову не дає їй розквітнути і змушує повернутись у вихідну точку. Зібравшись із силами, людина здійснює третю спробу вирватися з цього пригніченого стану. Третя, більш розширена фраза (такти 5–8), яка починається просвітлено і радісно у тональності G-dur, своїм висхідним рухом охоплює вже відстань двох октав. Але досягнувши кульмінаційного звуку *соль*₁, мелодія з величезним напруженням поступово сповзає хроматизмами вниз. Немов підтримуючи цю тему, у партії правої руки замість остинатних репетицій несподівано з'являється наспівна й ніжна мелодія, яка тимчасово бере на себе головну роль (такти 7–8), утворюючи разом з темою у нижньому голосі дуетну поліфонію. Як зазначає дослідниця А. Лу, «перетворення одного з акомпануючих голосів на мелодизований підголосок до основної теми призводить до утворення інструментального дуету, що урізноманітнює фортепіанну фактуру, ущільнює провідний голос і надає йому більшої виразності». При цьому на відміну від класичної поліфонії, «обов'язковим для дуетної поліфонії є гармонічний супровід як відмітна ознака музичного мислення доби романтизму» [8, 8]. У вказаних тактах даної «Прелюдії» під впливом основної мелодії починають активно рухатися всі голоси супроводу, завдяки чому тема наче розквітає.

Після такої першої кульмінації, у другому

реченні (A₁) розвиток подій відбувається швидше: спочатку рухлива мелодія знову звучить у сумній тональності h-moll (тт. 9–10), далі (т. 11) вона дається у світлій тональності G-dur, а наприкінці фрази (т. 12) здійснюється модуляція у ще більш радісний C-dur. Саме в останній тональності двічі утверджується висхідний рух основної мелодії (тт. 13–14), яка у своєму діапазоні досягає тепер відстань у понад дві октави (від звука с великої октави до m₁). Ці життєствердні висхідні мотиви у тональності C-dur, що являють собою другу кульмінацію, сприймаються як заклик до боротьби і перемога світлих почуттів над скорботністю. Але після нетривалої зупинки на довгому звуці відбувається драматичний перелом.

У розширенні другого речення (тт. 15–22) замість основної мелодії, спрямованої до світла й радості, несподівано з'являється тема, у якій тепер панують лише низхідні мотиви. Показово, що це той самий світлий і ніжний підголосок, який у такті 7 звучав у поліфонічному дуеті разом з основною мелодією. Перенесений з високого регістру у низький, цей мотив зовсім змінює свій характер, відтворюючи тепер відчуття знесиленості і розчарування. Поступово переходячи з малої октави у велику, ця тема перетворюється на ще більш похмуру і безрадісну. Наприкінці першої фрази цього розширення композитор використовує перерваний зворот (т. 18), що сприймається як тимчасовий протест проти такої суцільної темряви. Для того, щоб зацентувати на цьому увагу, у попередньому такті (т. 17) композитор навіть вказує ремарку *sostenuto* (стримано, зосереджено). Однак наприкінці другої фрази здійснюється повна каденція з переходом домінантового тризвуку у тоніку h-moll, яка розташована на найнижчому у цій п'єсі звуці сі контроктави. Таке похмурий каданс остаточно руйнує всі надії на щастя. Після несподіваного світлого тризвука D-dur (у партії правої руки), який композитор підкреслив акцентом (т. 22), останнє проведення основної теми сприймається як сумний спогад про надії, яке вже ніколи не здійсниться. При цьому остинатне повторення квінтового тону у супроводі надає відчуття недосказаності та усвідомлюється як риторичне питання, звернене у вічність.

Головним завданням виконавців у роботі над «Прелюдією» № 6 є насамперед усвідомлення глибокого образно-емоційного змісту твору, а також ретельна робота над усіма виконавськими засобами виразності, які

повинні бути спрямовані на розкриття художнього образу. У процесі опанування цього твору потрібно перш за все сформувати і постійно удосконалювати навички кантиленного звуковидобування (туше), тобто, створення «співучого» звуку на фортепіано, який наближається до вокального інтонування на противагу ударної природи інструмента. З цієї метою слід насамперед досягти відчуття свободи піаністичного апарату, усуваючи зайве м'язове напруження та використовуючи гнучкість і плавність об'єднуючих рухів кисті і передпліччя, контрольоване відчуття ваги руки, м'який дотик до клавіш (ніби з ресорами) та особливу чутливість пальців. Адже без цього неможливо досягти на фортепіано красивого, глибокого і співучого «шопенівського» звуку.

Особливу увагу слід приділити виразному інтонуванню мелодії (у партії лівої руки), у якій закладена основна думка. На це спрямовані ретельні авторські позначення ліг і фразуальної динаміки. У тактах 1–2, 3–4, 9–10, 11–12, 23–24 висхідний рух мелодії до кульмінації з її наступним спадом композитор позначив хвилеподібною динамікою (< >), а у тактах 5 і 13 підхід до кульмінації також виділені вказівкою *crescendo*. Як зазначено в редакції І. Падеревського, усі «динамічні та агогічні знаки вказані згідно з рукописами, або першими виданнями» [10, 61]. Основну мелодію треба виконувати на одному диханні руки з глибоким і плавним зануренням у клавіатуру на кульмінаційних звуках, передаючи вагу руки від одного пальця до іншого, а також скидаючи напруження у процесі виконання низхідного руху мелодії.

Окремо слід попрацювати над остинатними мотивами супроводу у партії правої руки, у виконанні яких необхідно також досягати кантиленного звучання завдяки свободі піаністичного апарату. Виконуючи авторські вказівки щодо поєднання двох восьмих однієї лігою з акцентом на першій із них, треба м'яко опускати вагу руки на кожний акорд, а наступну за ним восьму грати більш легким пальцем на знятті руки. Така ретельна робота над кожною фразою та інтонацією сприятиме глибокому відтворенню образно-емоційного змісту твору. Слід приділити також увагу пошуку збалансованого динамічного співвідношення мелодії та акомпанементу. Мелодію в партії лівої руки необхідно виконувати більш насиченим і глибоким (віолончельним) звуком, а акордовий супровід – дещо тихіше. Однак слід пам'ятати, що загальне звучання цієї

«Прелюдії» повинно бути тихим, м'яким і приглушеним. Адже крім ретельних позначень фразувальної динаміки, про які вже згадувалось раніше, композитору належить ще дві вказівки: *sotto voce* (напівголосно) на початку твору і *pp* (*pianissimo*) у двох останніх тактах твору. Інші уточнення, які у редакції І. Падеревського взяті у дужки (у такті 15 – *p*, у такті 20 – *pp*) належать редакторам. При цьому в жодному такті немає позначень *mezzo piano*, *mezzo forte* або *forte*. Така авторська динаміка свідчить про камерний характер твору і довірливу емоційну атмосферу, коли людина ділиться потаємними думками з найближчими людьми.

У процесі опанування виконавцями цієї прелюдії слід також попрацювати над різноманітним тембральним забарвленням звуків. Для основної мелодії в лівій руці необхідно досягти теплого і насиченого віолончельного звучання, при появі верхнього голосу у дуеті (тт. 6–8) – знайти для нього світлий і ніжний тембр, а при переміщенні теми у низький регістр (тт. 15–22) – використати похмурі забарвлення, схоже на звучання фагота. Крім того, необхідно обов'язково проаналізувати гармонічний і тональний план твору. Виконавець повинен уважно прислухатися до звучання кожного акорду, визначити його драматургічне значення. Адже кожний акорд або їх послідовність надає мелодії не тільки особливої виразності, але й нового забарвлення.

Важливе значення у виконанні цієї «Прелюдії» має педалізація. У нотному виданні під редакцією І. Падеревського збережена авторська педаль, яка позначена лише двічі. У тактах 13–14 на одній педалі поєднуються звуки мелодії, які будуються на ступенях тризвуку *C-dur*, і це цілком виправдано. Викликає сумнів лише знак зняття педалі на кульмінаційному звуці *mi*₁ (на другій долі такту 13) і на третій долі наступного такту (т. 14). Навряд чи композитор мав на увазі безпедальне звучання на цих долях. Можливо, тут виявились редакторські неточності. Але скоріше за все це те, на що вказує Н. Кашкадамова: у рукописах Ф. Шопена «не позначено синкопованої (Р. С. – тобто, запізнювальної) педалі, проте музика часто вимагає саме цього прийому» [6, 235]. За логікою звучання, в обох цих тактах ми пропонуємо взяти педаль на перші дві четвертні тривалості, а на третій четвертній використати нову запізнювальну педаль.

Досить цікавим і несподіваним є

авторське позначення педалі в останніх тактах твору (тт. 23–26), де композитор пропонує повністю об'єднати на одній педалі усі чотири такти заключного проведення основної мелодії. Можливо, так композитор хотів підкреслити, що останнє проведення теми необхідно виконати особливо тихо, зажурено і загадково, ніби крізь серпанок далеких спогадів. На деяких сучасних інструментах таке виконання мелодії на одній довгій педалі може прозвучати фальшиво. Але у таких випадках Н. Кашкадамова радить виконавцям «змінити туше – знайти той самий звук, яким керувався композитор у своєму педальному звучанні. Саме від рук (а не ніг) залежить вертикальна і горизонтальна динаміка гармонічного співзвуччя, і найменша їхня необережність наповнює звучання неблагозвучними призвуками» [6, 237].

В інших тактах Ф. Шопен не позначив педалізацію, але це не означає, що їх треба грати без педалі. У тактах 1–4 і 9–12 ми пропонуємо два варіанти педалізації. За першим із них, можна використати одну педаль на цілий такт і змінювати запізнювальну педаль на першій долі кожного нового такту. Як зазначає Н. Кашкадамова, при цьому «не слід боятися секундних ходів на одній педалі» [6, 236]. Однак, на нашу думку, у тактах 1, 3, 10 і 12 з метою збереження чистоти мелодичної лінії, яка на кульмінаціях позначена авторською вказівкою *crescendo*, більш доцільно змінити запізнювальну педаль додатково ще й на третій долі. У тактах 15–21 ми рекомендуємо використати запізнювальну педаль на кожній долі такту відповідно до зміни гармонії. У тактах 5 і 22 запізнювальну педаль слід змінити на першу і третю долі. У тактах 6–8 (з більш насиченою фактурою), де у партії лівої руки мелодія рухається хроматизми, а у верхньому голосі з'являється нова тема, запізнювальну педаль слід змінювати на кожній новій гармонії, тобто, спочатку на кожній четвертній (т. 6), а далі на кожній восьмій (тт. 6–8). У такті 8 звуки *d* і *cis* малої октави у партії лівої руки можна виконати без педалі.

Наукова новизна. Уперше в українському музикознавстві здійснено комплексний музикознавчий і виконавський аналіз Прелюдії № 6 Ф. Шопена та надано деякі методичні рекомендації щодо опанування цього твору студентами навчальних закладів культури і мистецтв.

Висновки. «Прелюдія» № 6 *h-moll* належить до лірико-скорботних сторінок

музики Ф. Шопена. Ця мініатюра, у якій присутні жанрові ознаки віолончельної елегії, написана у формі періоду повторної будови (АА₁) з подвійним розширенням другого речення і кодою. Драматургія твору заснована на конфліктному протиставленні та взаємодії двох контрастних образів, які втілені у різних пластах фактури. У партії лівої руки звучить щира лірична мелодія, яка весь час прагне рухатися вгору до світла і надії, являючи собою уособлення суб'єктивних почуттів людини. Однак розвиток цієї теми постійно скоує акордовий супровід у партії правої руки, у якому упродовж усієї п'єси монотонно повторюються репетиції восьмих, остинатне звучання нагадує рівномірний відлік часу або невідворотні кроки трагічної долі. Під впливом цього монотонного супроводу, що є втіленням об'єктивної реальності, мелодія врешті-решт втрачає свій висхідний напрямок та стає знесиленою й похмурою. Її останнє проведення сприймається як сумний спогад про надії, які вже ніколи не здійсняться. У такому фіналі відчувається трагічний характер твору. Головними завданнями у роботі виконавців над «Прелюдією» № 6 визначено глибоке розуміння художньо-образного змісту і драматургії твору, а також ретельна робота над усіма виконавськими засобами виразності (темп, динаміка, агогіка, особливості кантиленного туше, тембральне забарвлення звуків, педалізація), які потрібно спрямувати на розкриття художнього образу.

Література

1. Бордонюк В. Зв'язки Прелюдій Ф. Шопена ор. 28 з образно-фактурними ознаками бетховенських творів. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 33. Книга 1. С. 307–315.
2. Бордонюк В. Концепція циклізації прелюдій Ф. Шопена та їх взаємозв'язки із циклом «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 32. Книга 1. С. 228–236.
3. Волик О. Семантичні модули піаністичних формул у жанровому полі Прелюдій ор. 28 Ф. Шопена. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 9. С. 354–365.
4. Гнатів Т. Фридерик Шопен і Клод Дебюссі: парадигма духовного зв'язку. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. № 4 (9). С. 37–42.
5. Касьяненко Л. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2001. 17 с.
6. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. 2006. 608 с.
7. Лемішко М. 24 Прелюдії Фредеріка

Шопена ор. 28 як феномен єдності циклу на різних структурних рівнях. *Українська музика*. 2016. №4 (22). С. 108–117.

8. Лу А. Дуєтна поліфонія у творчості Ф. Шопена. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2023. Вип. 50. С. 3–9.

9. Павлова О. Стильові риси фортепіанних Прелюдій Ф. Шопена та Прелюдій ор. 11 О. Скрибіна в контексті еволюції жанру : бакалаврська робота. 2021. 39 с.

10. Шопен Ф. Повне зібрання творів. Т. 1. Прелюдії для фортепіано : ноти / ред. І. Падеревський та ін. 1971. 78 с.

References

1. Bordoniuk, V. (2021). The connections between Chopin's Preludes, Op. 28, and the figurative and textural features of Beethoven's works. *Music Art and Culture*, 33 (1), 307–315 [in Ukrainian].
2. Bordoniuk, V. (2021). The concept of the cyclical nature of Chopin's Preludes and their interconnection with Bach's Well-Tempered Clavier cycle. *Music Art and Culture*, 32 (1), 228–236 [in Ukrainian].
3. Volyk, O. (2017). Semantic modes of pianistic formulas in the genre field of Preludes, op. 28, by F. Chopin. *Aspects of Historical Musicology*, 9, 354–365 [in Ukrainian].
4. Hnativ, T. (2010). Frederic Chopin and Claude Debussy: a paradigm of spiritual connection. *Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 4 (9), 37–42 [in Ukrainian].
5. Kasianenko, L. (2001). Performative interpretation of the texture of F. Chopin's preludes. Extended abstract of candidate's thesis. Sumy [in Ukrainian].
6. Kashkadamova, N. (2006). The history of piano art in the 19-th century. Aston [in Ukrainian].
7. Lemishko, M. (2016). 24 Preludes by Fryderyk Chopin, Op. 28, as a phenomenon of unity of the cycle at different structural levels. *Ukrainian Music*, 4 (22), 108–117 [in Ukrainian].
8. Lu, A. (2023). Duet polyphony in the works of F. Chopin. *Scientific Collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy*, 50, 3–9 [in Ukrainian].
9. Pavlova, O. (2021). Stylistic features of F. Chopin's piano Preludes and O. Skryabin's Preludes, Op. 11, in the context of the evolution of the genre. Bachelor's thesis [in Ukrainian].
10. Shopen, F. (1971). Complete Works. Vol. 1. Preludes for Piano [Notes] [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 07.08.2025
Отримано після доопрацювання 09.09.2025
Прийнято до друку 16.09.2025
Опубліковано 30.09.2025