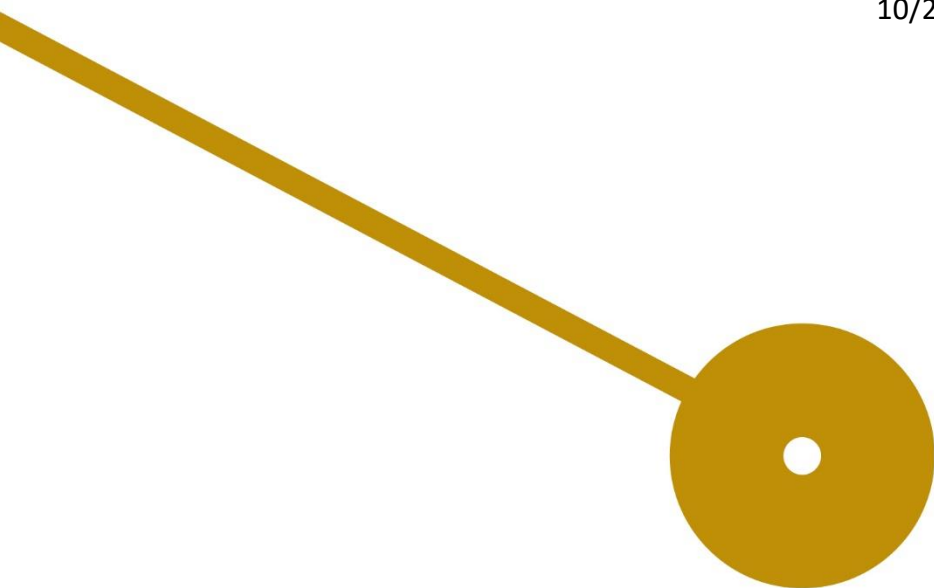




Prelúdios para Piano dos compositores ucranianos Levkó Revutsky (1889 – 1977) e Boris Lyatoshinsky (1895 – 1968)

Anastácia Poustovgar

10/2022





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO

Prelúdios para Piano dos compositores ucranianos Levkó Revutsky (1889 – 1977) e Boris Lyatoshinsky (1895 – 1968)

Anastácia Poustovgar

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Piano.

Professor(es) Orientador(es)

Ana Maria Liberal

10/2022

Resumo

O presente trabalho de investigação tem como propósito divulgar dois dos principais compositores ucranianos do século XX, Levkó Revutsky e Boris Lyatoshinsky. É feita uma contextualização histórica da vida musical na Ucrânia na primeira metade do século XX, uma abordagem biográfica de cada um dos compositores e uma análise interpretativa dos prelúdios para piano de ambos.

Os prelúdios de Revutsky pertencem à sua fase inicial. Na época em que os compôs, apesar de se ter influenciado pelos compositores P. I. Tchaikovsky, A. Scriabin, S. Rachmaninov e F. Chopin, Revutsky já manifestava um estilo mais subjetivo tanto na harmonia, como na expressividade.

Já os prelúdios de Lyatoshinsky foram compostos durante a Segunda Guerra Mundial, quando este se encontrava exilado em Saratov. O compositor dá um uso ao folclore ucraniano e expõe a dor e a esperança que se encontram na sua alma, assim como a saudade que tem do seu próprio país.

Ambos os compositores, mesmo sendo praticamente desconhecidos fora da Ucrânia, destacam-se pelo seu contributo para o desenvolvimento da música ucraniana no século XX.

Palavras-chave

Levkó Revutsky; Boris Lyatoshinsky; Ucrânia; Música para Piano; Prelúdios; Século XX.

Abstract

This research project aims to introduce the importance of the Ukrainian composers of the 20th century, Levkó Revutsky and Boris Lyatoshinsky, in which historical context they will insert and present their piano preludes.

Revutsky's preludes belong to his initial compositional phase. At the time he composed them, despite having been influenced by the composers P. I. Tchaikovsky, A. Scriabin, S. Rachmaninov and F. Chopin, the Revutsky already manifested a more subjective style both in terms of harmony and expressiveness.

Lyatoshinsky's preludes were composed during the Second World War, when he was in exile in Saratov. The composer puts Ukrainian folklore to use and exposes the pain and hope that lie in his soul, as well as the nostalgia he has for his own country.

Both composers, despite being practically unknown outside Ukraine, stand out for their contribution to the development of Ukrainian music in the 20th century.

Keywords

Levkó Revutsky; Boris Lyatoshinsky; Ukraine; Piano Music; Preludes; 20th Century.

Índice

Introdução	1
Estado da Arte	2
Capítulo I. Caracterização da vida musical ucraniana em finais do séc. XIX e primeira metade do séc. XX	8
Capítulo II. Levkó Revutsky (1889 – 1977).....	12
2.1. Vida e Obra.....	12
2.2. Prelúdios op. 4	14
2.2.1. Prelúdio nº1.....	14
2.2.2. Prelúdio nº 2.....	17
2.2.3. Prelúdio nº3.....	19
2.3. Prelúdios op. 7	22
2.3.1. Prelúdio nº1.....	22
2.2.2. Prelúdio nº2.....	28
2.3. Prelúdios op.11	30
2.3.1 Prelúdio nº1.....	31
2.3.2 Prelúdio nº2.....	33
Capítulo III. Boris Lyatoshinsky	36
3.1. Vida e Obra.....	36
3.2. Prelúdios op. 38 (<i>Suite Shevchenko</i>)	38
3.2.1. Prelúdio nº1.....	39
3.2.2. Prelúdio nº 2.....	47
3.2.3. Prelúdio nº3.....	52
3.3. Prelúdios op.44	56
3.3.1. Prelúdio nº1.....	56
3.3.2. Prelúdio nº2.....	60
3.3.3. Prelúdio nº3.....	63
3.3.4. Prelúdio nº4.....	67
3.3.5. Prelúdio nº5.....	71
Conclusão	74
8. Bibliografia	76
Anexos.....	79

Índice de Figuras

Figura 1 – Prelúdio op.4 nº1, Levkó Revutsky (cc. 1 a 4)	15
Figura 2 – Prelúdio nº1 op.4, Levkó Revutsky (cc. 10 a 14) .	15
Figura 3 – Prelúdio op.4 nº1, Levkó Revutsky (cc. 14 a 18) ..	16
Figura 4 – Prelúdio op.4 nº1, Levkó Revutsky (cc. 19 a 22) .	16
Figura 5 – Prelúdio op.4 nº1, Levkó Revutsky (cc. 23 a 32) .	17
Figura 6 – Prelúdio op.4 nº2, Levkó Revutsky (cc.1 a 6)	18
Figura 7 – Prelúdio op.4 nº2, Levkó Revutsky (cc. 6 a 11) ...	19
Figura 8 – Prelúdio op.4 nº2, Levkó Revutsky (cc. 20 a 26) .	19
Figura 9 – Prelúdio op.4 nº3, Levkó Revutsky (cc. 1 a 8)	20
Figura 10 – Prelúdio op.4 nº3, Levkó Revutsky (cc. 5 a 14) .	20
Figura 11 – Prelúdio op.4 nº3, Levkó Revutsky (cc. 15 a 28)	21
Figura 12 – Prelúdio op.4 nº3, Levkó Revutsky (cc. 27 a 41)	22
Figura 13 – Prelúdio op.7 nº1, Levkó Revutsky (cc. 1 a 12) ..	23
Figura 14 – Prelúdio op.7 nº1, Levkó Revutsky (cc. 13 a 16)	24
Figura 15 – Prelúdio op.7 nº1, Levkó Revutsky (cc. 21 a 24)	24
Figura 16 – Prelúdio op.7 nº1, Levkó Revutsky (cc. 25 a 30)	25
Figura 17 – Prelúdio op.7 nº1, Levkó Revutsky (cc. 33 a 36)	26
Figura 18 – Prelúdio op.7 nº1, Levkó Revutsky (cc. 34 a 37)	26
Figura 19 – Prelúdio op.7 nº1, Levkó Revutsky (cc. 42 a 43)	27
Figura 20 – Prelúdio op.7 nº1, Levkó Revutsky (cc. 49 a 51)	27
Figura 21 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 1 a 4) ...	28
Figura 22 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 29 a 34)	29
Figura 23 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 38 a 40)	
.....	29
Figura 24 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 41 a 42)	30
Figura 25 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 54 a 56)	30
Figura 26 – Prelúdio op.11 nº1, Levkó Revutsky (cc. 1 a 11)	31
Figura 27 – Prelúdio op.11 nº1, Levkó Revutsky (cc. 9 a 15)	32
Figura 28 – Prelúdio nº1 op.1, Levkó Revutsky (cc. 19 a 31)	32
Figura 29 – Prelúdio op.11 nº2, Levkó Revutsky (cc. 1 a 6) .	34
Figura 30 – Prelúdio op.11 nº2, Levkó Revutsky (cc. 10 a 11)	
.....	34
Figura 31 – Prelúdio op.11 nº2, Levkó Revutsky (cc. 53 a 57)	
.....	35
Figura 32 – Prelúdio op.38, nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 12)	40

Figura 33 - Melodia original da canção que se encontra entre os cc. 4 – 12, transcrita pela autora deste trabalho	40
Figura 34 – Prelúdio op.38 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 13 a 16)	41
Figura 35 – Prelúdio op.38 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 21 a 28)	42
Figura 36 – Prelúdio op.38 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 29 a 32)	43
Figura 37 – Prelúdio op.38 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 42 a 44)	43
Figura 38 – Prelúdio op.38 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 45 a 50)	44
Figura 39 – Prelúdio op.38 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 70 a 77)	45
Figura 40 – Prelúdio op.38 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 82 a 98)	46
Figura 41 – Prelúdio op.38 nº2 Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 3)	47
Figura 42 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 9 a 16)	48
Figura 43 – Melodia original da canção que se encontra entre os cc. 9 e 16, transcrita pela autora deste trabalho	49
Figura 44 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lystoshinsky (cc. 17 a 20)	49
Figura 45 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (c. 20)...	50
Figura 46 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 20 a 25)	50
Figura 47 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 26 a 28)	51
Figura 48 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 35 a 40)	51
Figura 49 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 51 a 53)	52
Figura 50 – Compassos 1 a 4, Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky	53
Figura 51 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 5 a 12)	53

Figura 52 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 41 a 44)	54
Figura 53 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 45 a 53)	54
Figura 54 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 63 a 66)	55
Figura 55 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 71 a 80)	55
Figura 56 – Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 4)	57
Figura 57 – Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 13 a 14)	57
Figura 58 – Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 15 a 19)	58
Figura 59 – Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 20 a 24)	58
Figura 60 – Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 25 a 28)	59
Figura 61 – Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 33 a 36)	59
Figura 62 – Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 40 a 48)	60
Figura 63 – Prelúdio op.44 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 10)	61
Figura 64 - Melodia original da canção que se encontra entre os cc. 2 e 10, transcrita pela autora deste trabalho	61
Figura 65 – Prelúdio op.44 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 13 a 18)	62
Figura 66 – Prelúdio op.44 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 35 a 42)	63
Figura 67 – Prelúdio op.44 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc.1 a 5)	64
Figura 68 – Prelúdio op.44 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 9 a 14)	64
Figura 69 – Prelúdio op.44 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 35 a 38)	66

Figura 70 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc 1 a 10)	67
Figura 71 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 11 a 13)	68
Figura 72 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 14 a 15)	68
Figura 73 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 22 a 23)	69
Figura 74 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 30 a 34)	69
Figura 75 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 38 a 40)	70
Figura 76 – Prelúdio op.4 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 41 a 51)	71
Figura 77 – Prelúdio op.44 nº5, Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 4)	71
Figura 78 – Prelúdio op.44 nº5, Boris Lyatoshinsky (cc.13 a 15)	72
Figura 79 – Prelúdio op.44 nº5, Boris Lyatoshinsky (cc. 25 a 28)	73
Figura 80 – Prelúdio op.44 nº5, Boris Lyatoshinsky (cc. 35 a 38)	73

Introdução

O interesse pelo tema surgiu-me como sequência de, apesar de ter nascido em Portugal, ter ascendência ucraniana. Sendo filha de emigrantes ucranianos, a cultura, a língua e os costumes do país natal dos meus pais tiveram um papel fundamental na minha educação. A realização deste trabalho de investigação é, por isso, uma oportunidade de, por um lado, enriquecer o meu próprio conhecimento sobre a cultura musical na Ucrânia, e, por outro, poder estudar a importância dos compositores Levkó Revutsky e Boris Lyatoshinsky para a história da música ocidental.

Levkó Revutsky (1889 – 1977) foi um dos pioneiros no processo de formação da música para piano ucraniana (Kalashnykova, 2020). Para o compositor, o piano tornou-se “o único meio de comunicação e transmissão de sentimentos sinceros, pessoais e subtis” (Nikolayi, p. 129, 2010), de modo que este instrumento ocupa um lugar de destaque no seu catálogo, com obras para piano solo e obras para outros instrumentos e piano (voz, violino e violoncelo) (Melhnyk, 2019).

Boris Lyatoshinsky (1895 – 1968) destaca-se pelo uso da música tradicional tanto nas obras para piano, como nas obras de música de câmara, transmitindo o espírito nacional (Martsenkivska, 2019).

Os dois compositores são contemporâneos e tiveram um percurso pessoal, académico e profissional semelhante em vários aspetos: ambos nasceram em famílias cultas, ambos estudaram com o mesmo professor no mesmo conservatório, ambos estudaram direito e ambos foram exilados durante a Segunda Guerra Mundial. Os dois escreveram música para piano: prelúdios, sonatas e concertos para piano e orquestra.

As formas breves foram especialmente importantes para o desenvolvimento da produção pianística na Ucrânia no século XX, motivo pelo qual este trabalho se irá centrar nas peças de pequenas dimensões dos dois compositores, mais concretamente nas suas coletâneas de prelúdios: os Prelúdios op. 4, op. 7 e op. 11 de Levkó Revutsky e os Prelúdios op. 44 e op. 38 (*Suite Shevchenko*) de Boris Lyatoshinsky.

O presente trabalho estrutura-se da seguinte maneira: no primeiro capítulo é feito um contexto histórico da vida musical na Ucrânia nos finais do século XIX e primeira metade do século XX; o segundo capítulo concentra-se na vida e obra de Levkó Revutsky, assim como na análise dos seus Prelúdios op. 4, op. 7 e op. 11; e o terceiro e último capítulo segue a estrutura do anterior, expondo a vida e obra de Boris Lyatoshinsky e analisando os seus Prelúdios op. 44 e op. 38 (*Suite Shevchenko*).

Estado da Arte

No final da década de 1980¹, iniciou-se a publicação da obra *História da Música Ucraniana*, uma coleção de 6 volumes, editada por M. Gordiychuk (editor-chefe). Os volumes 3 (1990) e 4 (1992) são os que nos interessam mais diretamente, por abordarem o período relativo ao final do séc. XIX e década de 40 do séc. XX, horizonte temporal que abarca os dois compositores que protagonizam o presente trabalho. O volume 3 dedica-se ao desenvolvimento dos géneros musicais referentes à música para piano e música de câmara e inclui a descrição dos Prelúdios Op.4 e as duas Sonatas para piano de Levkó Revutsky. No volume 4 é abordada a música para piano, explorando quais foram os compositores que mais desenvolveram este género e incluindo a análise de algumas obras, entre as quais estão a Sonata n.º 1, *Reflexos* e *Ballada* de Boris Lyatoshinsky, e Prelúdios op. 4, op.7 e op.11, *Canção* op.17 n.º1, e *Canon* de Levkó Revutsky.

L. Korniy e B. Syuta publicaram, em 2011, o livro *História da Cultura Musical Ucraniana*, que abarca o espaço de tempo compreendido entre a idade média e o séc. XX. O 9º capítulo é o que se relaciona diretamente com este trabalho, uma vez que se concentra no período do renascimento nacional, que ocorre na década de 1920 e início da década de 1930. Os primeiros seis subcapítulos são dedicados a contextualizar o estado sociopolítico e o desenvolvimento da cultura musical do país na referida época. O subcapítulo sete (9.7) é dedicado à vida e obra dos dois compositores abordados neste trabalho, Levkó Revutsky e Boris Lyatoshinsky. No entanto, o próprio capítulo 9.7 é direcionado para a música sinfónica ucraniana nas décadas de 1920/1930 e as obras destes dois compositores a que se dá mais ênfase são, também, sinfónicas. O 10º capítulo contém uma contextualização sociopolítica da Ucrânia entre as décadas 1940 e 1950. Esta obra é de extrema utilidade para a compreensão da situação da Ucrânia no século XX, tanto a nível sociopolítico como cultural, e para a obtenção de dados biográficos dos dois compositores. Todavia, os capítulos referidos acima não dão muita relevância à música para piano de Revutsky e Lyatoshinsky.

O artigo de Kalashnykova (2017) começa por explicar que no leste da Ucrânia, os discípulos de Mykola Lysenko (1842-1912) não produziam géneros musicais que fossem “para além do provincianismo da música vocal” (p. 291), apesar de terem existido compositores ucranianos que se queriam livrar desta restrição. A autora afirma que foi Boris Lyatoshinsky quem conduziu a música ucraniana em direção ao

¹ Os volumes começaram a ser publicados em 1989. Não foi encontrada informação sobre a data da publicação do último volume.

modernismo. O artigo conclui que os seguidores de Lysenko uniram o nacional com as tendências de estilo internacionais da época em que se encontravam, que a miniatura foi o género musical preferido pelos compositores, e que Levkó Revutsky, Boris Lyatoshinsky e Viktor Kosenko foram três compositores que desenvolveram este género, onde combinaram características os estilos romântico, impressionistas, neoclássicas, simbólicas e expressionista.

A tese de doutoramento desta mesma autora (2020) aborda temas que são, na sua maioria, bastante relevantes para este trabalho, tanto a nível de caracterização da vida e obra de Revutsky e Lyatoshinsky, como, principalmente, para perceber em que contexto histórico/político-cultural se inserem. Kalashnykova começa por efetuar uma contextualização histórica sobre o desenvolvimento das formas breves para piano entre os séculos XVI e XX para a seguir, expor o desenvolvimento da cultura musical na Europa entre finais do séc. XIX e inícios do séc. XX. A autora aborda, ainda, aspetos políticos e historiográficos sobre as formas breves na música ucraniana, no primeiro terço do séc. XX. O 2º capítulo é dedicado a caracterizar o aparecimento das formas breves para piano nas regiões leste e oeste da Ucrânia e a salientar os compositores importantes para o desenvolvimento deste género musical, entre os quais se encontra Revutsky. Kalashnykova conclui que a maioria dos compositores ucranianos ocidentais seguia os modelos e estilos europeus, enquanto os compositores da parte oriental da Ucrânia, nas primeiras décadas do séc. XX, foram influenciados quer pela música europeia quer pela música russa, e a partir da década de 1920, foram pressionados pela ideologia soviética totalitária. O 3º capítulo é dedicado a estudar as formas breves para piano na música ucraniana no primeiro terço do séc. XX e a sua influência nas obras dos compositores das décadas de 1960 e 1970. Kalashnykova dedica um subcapítulo (3.3) a estudar a obra *Reflexos* de B. Lyatoshinsky onde começa por efetuar uma breve biografia do compositor, contextualiza a obra na produção musical de Lyatoshinsky e caracteriza-a.

A dissertação de mestrado de Melhnyk (2019) é de extrema relevância para o presente trabalho, uma vez que aborda a obras para piano de compositores ucranianos dos sécs. XX e XXI. O autor faz uma retrospectiva da escola de composição da Ucrânia no séc. XX, apresenta uma definição de “escola”, define os termos que podem ser usados para distinguir as diferentes escolas e menciona os principais fundadores da escola pianística ucraniana e refere qual foi a sua contribuição no desenvolvimento dessa escola. Levkó Revutsky é mencionado como um dos compositores fundadores da escola ucraniana de composição e salientado como o grande responsável pelo desenvolvimento da música para piano, tendo escrito várias obras para aquele instrumento.

O artigo *A música pianística ucraniana como um fenómeno de cultura do séc. XX* de G. Nikolayi (2010) divide-se em várias partes. Começa com a contextualização cultural da génese da música ucraniana para piano. Concentra-se, a seguir, na história da música ucraniana para piano no século XX e, termina a explicar de que forma é que os traços da mentalidade ucraniana se refletem na música para o instrumento de teclas. São nomeados os compositores e as suas obras mais importantes para o desenvolvimento deste género musical, entre os quais se encontram Levkó Revutsky e Boris Lyatoshinsky.

As tradições de F. Mendelssohn na formação do género de miniatura na música ucraniana contemporânea (Ilyashenko, 2017) é um artigo que se concentra no desenvolvimento das formas breves na música. Há uma explicação sobre a origem do termo na arte, com o foco principal da música. O autor escreve sobre o princípio da transmissão de grandes ideias dentro de um volume comprimido, a inovação da música para piano de F. Mendelssohn na miniatura romântica e de que maneira influenciaram o desenvolvimento deste género na música para piano ucraniana e mostra a evolução da miniatura na música ucraniana desde o séc. XVIII até a década de 1980. Explica, também, quais foram os compositores que contribuíram para enriquecer este género em cada época, destacando L. Revutsky e B. Lyatoshinsky (entre outros) nas primeiras décadas do séc. XX, assim como o facto de eles seguirem as tendências do estilo ocidental (impressionismo, expressionismo e neoclassicismo). As inovações linguísticas foram especialmente evidentes justamente no campo do instrumentalismo com a sua sensibilidade às experiências artísticas.

O artigo de Ryabuha (2007) é um artigo que se concentra maioritariamente na análise do ponto de vista psicológico de algumas miniaturas para piano de Levkó Revutsky: os Prelúdios nºs 1 em Réb maior, e 2, em Fá# menor, op.4, os dois Prelúdios op.7 e a *Canção* op.17. Ryabuha divide as peças de Revutsky em três categorias: folclóricas, programáticas e absolutas, referindo que a última categoria é predominante uma vez que é aquela que inclui mais obras – 3 Prelúdios op.4, 2 Prelúdios op. 7 e os 2 prelúdios op.11. A autora conclui que “os Prelúdios de L. Revutsky são exemplo de um modelo romântico (...) no desenvolvimento das tradições nacionais da miniatura para piano. A exposição em primeiro plano do pessoal, do psicológico do humano em geral corresponde aos princípios estéticos do romantismo” (p. 90).

O artigo publicado por Kuzik em 2013, *Revutsky Lev Mykolayovych*, é uma curta biografia sobre a vida e a obra de Levkó Revutsky. Dois anos mais tarde, o mesmo autor publica outro artigo (2015) onde expõe, de maneira interessante e bastante mais pormenorizada, a biografia e a atividade profissional do compositor

ucraniano afirmando que “a Música de L. Revutsky combina inspiradamente a “proporção” sábia e uma sublime cosmovisão romântico-espiritual” (p. 15).

A primeira biografia de Boris Lyatoshinsky é escrita por Samokhvalov (1974). Nela, o autor aborda o percurso musical do compositor ucraniano, bem como a evolução do seu estilo musical com base nas obras sinfônicas e de câmara.

Em 2007, Novikov publicou um artigo no qual contextualiza a *Suite Shevchenko* op.38 de B. Lyatoshinsky e faz uma análise da textura e do carácter de cada um dos prelúdios que fazem parte desta obra.

O. Martsenkivska tem-se dedicado a investigar a vida e obra de B. Lyatoshinsky em profundidade. Em *Tendências gerais do romantismo musical e o seu aparecimento nas obras para piano de B. Lyatoshinsky* (2014), a autora começa por definir o conceito de romantismo musical de acordo com o ponto de vista de vários autores, mais direccionados para uma explicação estético-filosófica. A seguir, Martsenkivska concentra-se na música para piano de Boris Lyatoshinsky, mais concretamente nas Sonatas op.13 e op.18, nos *Reflexos*, na *Suite Shevchenko* op. 38 e na *Ballada* op.22, para definir o estilo do compositor ucraniano. A autora afirma que as obras iniciais de Lyatoshinsky têm como base o romantismo tardio, o romantismo impressionista, o simbolismo e o expressionismo, e demonstra de que forma aparecem características do romantismo na música para piano de Lyatoshinsky, comparando-as com obras de outros compositores como Franz Liszt e Frédéric Chopin. O artigo é de difícil compreensão pois usa uma linguagem complexa e não tem uma estrutura muito intuitiva.

Em *Neofolclorismo como tendência romântica na música de Boris Lyatoshinsky* (2019), Martsenkivska explica de que maneira é que as origens neofolclóricas têm relação com as composições para piano e música de câmara na obra de alguns compositores ucranianos, dando o exemplo de Mykola Lysenko e Mykola Leontovych. No entanto, o artigo foca-se, essencialmente, em como Boris Lyatoshinsky deu continuidade ao método de M. Lysenko, que consistia na inclusão de melodias e ritmos típicos do folclore ucraniano nas suas composições. Assim, Martsenkivska analisa a *Suite Shevchenko* op. 38 e os Prelúdios op. 44 de Lyatoshinsky, concluindo que possuem características neofolclóricas.

A relação pedagógica e pessoal entre Lyatoshinsky e o seu professor, Reinhold Glière, é estudada por Martsenkivska em dois artigos, *Professor e Aluno (R. M. Glière e B. M. Lyatoshinsky)* (2013) e *Criação pianística de R. M. Glière e B. M. Lyatoshinsky no contexto de análise semântica* (2016), que são de extrema utilidade para o estudo biográfico e estilístico de Boris Lyatoshinsky.

O artigo de S. Oleinyk (2012) efectua uma análise expressiva dos Prelúdios op.44 de Boris Lyatoshinsky, justificando o carácter de cada um deles com as tonalidades que aparecem e progressões harmónicas em alguns casos. O artigo é curto, com uma estrutura visualmente intuitiva e explica claramente as ideias apresentadas.

N. O. Ryabuha, em *A poética da imagem sonora do mundo de B. Lyatoshinsky (no exemplo das obras pianísticas)* (2015), apresenta uma explicação sobre o estilo musical de B. Lyatoshinsky que reflete alguns aspetos filosóficos através de diferentes sonoridades. O artigo, apesar da sua linguagem um pouco complexa, é importante para a descrição do estilo individual do compositor, assim como da *Suite Shevchenko*.

I. Savchuk e T. Gomon (2019) publicaram um artigo que analisa as características das obras iniciais de Lyatoshinsky (década de 1910), intercalando-as com alguns aspetos biográficos do compositor. O artigo é útil para a elaboração da biografia de Lyatoshinsky.

Há dois anos, I. Savchuk publicou um artigo (2020) pioneiro sobre Boris Lyatoshinsky, na medida em que analisa o seu papel como uma Figura intercultural, descrevendo a atividade profissional do compositor nas relações ucraniano-polacas e as influências de diferentes culturas no seu estilo. Também demonstra em que etapas se divide a sua criação musical e qual a influência de R. Glière em Lyatoshinsky. Este artigo é relevante para complementar a descrição biográfica e estilística do compositor.

Capítulo I. Caracterização da vida musical ucraniana em finais do séc. XIX e primeira metade do séc. XX

Nas primeiras décadas do século XIX, o desenvolvimento cultural e educacional da região ucraniana que pertencia ao Império Russo encontrava-se sob uma política czarista que limitava, por sua vez, o acesso do povo à educação e proibia o ensino da língua ucraniana. Como consequência, durante esse período subsistiam poucos estabelecimentos de ensino musical na Ucrânia, sendo que em alguns destes eram criados grupos corais e orquestrais.

Já na segunda metade do século XIX, o povo ucraniano cada vez mais defendeu as ideias e direitos de liberdade pessoal e começou a manifestar-se a favor da individualidade nacional. Nos anos 70, houve uma pequena e temporária queda na censura por parte do governo do Império Russo, o que deu alguma liberdade para que a vida musical se desenvolvesse: para além de maior atividade de concertos realizados em ambientes aristocráticos, há uma maior popularidade musical na parte da sociedade mais culta. No entanto, a partir de 1876, o houve um retorno à censura mais ativa (Korniy & Syuta, 2011).

Na transição para o séc. XX, a cultura ucraniana evoluiu em condições histórico-sociais complexas devido aos eventos que anteciparam a Revolução de Outubro. A primeira revolução russa (1905 – 1907) foi marco de uma exaltação e consolidação das forças de libertação popular, influenciando a vida política, económica e espiritual da Ucrânia, tendo contribuído para a sua democratização. A derrota desta revolução originou uma brutal repressão por parte do czarismo, levando à perseguição de figuras progressistas do movimento de libertação. A região oeste da Ucrânia, que se encontrava sob o domínio do Império Austro-húngaro, era oprimida pela elite dominante. Assim, o desenvolvimento da cultura nesta situação complicada foi prejudicado de modo significativo, apesar de terem sido concedidos alguns direitos ao povo ucraniano, como, por exemplo, o direito de organizar instituições educacionais, sociedades científicas e editoras, bem como publicar jornais/revistas na língua ucraniana. Durante a passagem do séc. XIX para o séc. XX, a luta pela libertação social e nacional está claramente delineada na orientação dos compositores para as conquistas da literatura nacional e o desejo de incorporar na música as ideias dos humanistas teve importância para o estabelecimento desta tendência. Os compositores inspiraram-se nas obras e ideologias de escritores e poetas como Ivan Frankó (1856 - 1916), Lesya Ukrainka (1871 – 1913), Olexandr Oles (1878 – 1944), Mykola Vorony (1871 – 1938), Bohdan Lepky (1872 – 1941) (Gordiyshuk, 1990).

A música ucraniana desenvolvia-se no fluxo das tendências estéticas anteriores, no que toca às suas características de género e estilo. Mykola Lysenko (1842 – 1912) foi compositor, folclorista, pianista e pedagogo, que deu muita importância à preservação da cultura ucraniana. A sua actividade profissional teve um papel importante para esta evolução (Korniy & Syuta, 2011).

Os primeiros centros nacionais de ensino da música surgiram em Lviv, em 1903, o Instituto Superior de Música, e no ano seguinte, em Kyiv, a Escola de Música e Teatro M. Lysenko. O crescimento da educação musical na Ucrânia tornou-se evidente com a abertura de conservatórios (ensino superior) em Kyiv e Odesa, em 1913, e em Kharkiv, em 1917 (Gordiychuk, 1990).

A partir deste momento, a altura entre os anos de 1917 e 1941 foi extremamente complexa e controversa no que diz respeito à evolução cultural e social na Ucrânia. Depois de derrubada a autocracia, a construção da democracia burguesa foi incentivada pelos líderes da Revolução de Outubro. O partido bolchevique, enquanto afirmava a ideia da construção de uma sociedade socialista mais justa, desenvolveu a ditadura ao eliminar os dissidentes, assim como o clero e os membros das classes dominantes através de meios como repressão contra as resistências nacionalistas, a escravização dos povos e o Holodomor (“matar pela fome”). Como consequência, os processos artísticos foram influenciados por estes fatores.

A década de 1920 foi uma das fases mais produtivas no progresso cultural e nacional na Ucrânia. Jovens alunos do Conservatório de Kyiv das classes de Reinhold Glière (1875 – 1956) e Boleslav Yavorsky (1877 – 1942), criaram o Vukmuzkom, o Comité da Música de Toda a Ucrânia. Fundado na altura do domínio soviético, era coordenado pelo comissário Mikhail Bikhter (1881 – 1947) e, mais tarde, por Leonid Sobinov (1872 – 1934). O Departamento de Artes deste Comité estava dividido nas secções de concerto, de repertório e de coro. Mykola Leontovych (1877 – 1921) e Reinhold Glière, entre outros, trabalharam, durante algum tempo, em diferentes secções do Vukmuzkom.

Após o falecimento dos compositores Mykola Leontovych, Yakiv Stepovy (1883 – 1921) e Kyrylo Stetsenko (1882 – 1922), a área de composição passou a ser representada pelos seus colegas mais jovens. Estes uniram-se e formaram o Comité em Memória de M. Leontovych, em 1921, e, no ano seguinte, a Sociedade de M. Leontovych. Os fundadores desta sociedade foram Mykhailo Verykivsky (1896 – 1962), Pylyp Kozytsky (1893 – 1960), Mykola Grinchenko (1888 – 1942), V. Razdiyevsky² e Klyment Kvitka (1880 – 1953), depois sucedidos por Grygoriy

² Não foi encontrada informação sobre este músico.

Veryovka (1895 – 1964), Levkó Revutsky (1899 – 1977), entre outros. Estes compositores publicaram a revista Música que incluía textos de conteúdo relevante, como por exemplo, o processo de criação, a atividade dos pintores, e as práticas musicais de diversos países. Esta Sociedade organizava conjuntos de música de câmara e orquestras, ajudava na formação de centros musicais, apoiando e dando a conhecer o trabalho de diferentes artistas. Em 1926, na Sociedade de M. Leontovych, foi formada a Associação da Música Contemporânea, que uniu compositores de Kyiv (entre estes encontravam-se Levkó Revutsky, Boris Lyatoshinsky (1894 – 1895) e Mykhaylo Verykivsky (1896 – 1962)). As tendências estilísticas de compositores da Europa Ocidental e dos compositores russos ocupavam um lugar de grande importância nos interesses criativos dos membros da Associação. Graças a estas Associações, os compositores em Kyiv viviam uma ascensão do nível intelectual e da criação da música, assim como aumentou a diversidade de ideias e estilos e a tendência para a criação de obras sinfónicas, operísticas, instrumentais e de música-de câmara (Gordiychuk, 1992).

As ideologias estéticas na década de 1930 alcançaram uma compreensão mais ampla dos problemas da tradição e da inovação, assim como o valor do folclore e a importância da herança clássica. No entanto, a atitude do aparato administrativo manteve-se no mesmo nível do superconsumidor, e foram cada vez mais delineados o sistema de regulação da criatividade musical e o papel diretivo dos ideólogos partidários.

A música dos compositores soviéticos tinha de, obrigatoriamente, desempenhar funções de propaganda, glorificando as conquistas do povo e do partido soviético. No início da década de 1930, as ordens do governo recaíram sobre as canções-marchas que correspondiam à militarização do país. Eram organizadas imensas celebrações onde eram exigidos cartazes e coros/orquestras de gigantes dimensões. Este cenário tinha como objetivo cobrir a realidade sombria entre os artistas (compositores, músicos, poetas, pintores) que sofriam de repressão por parte das autoridades.

No período entre 1929 e 1941, havia uma busca de inimigos que pretendia encobrir as verdadeiras razões do fracasso na construção do socialismo, e esta era dirigida, principalmente, contra os intelectuais da sociedade, que podiam questionar os dogmas e mitos do partido. Entre as vítimas, para além dos escritores, encontram-se imensas personalidades da cultura musical, entre as quais Serhiy Boguslavsky (1888 – 1946) e Dmytró Revutsky (1881 – 1941)³. A maioria dos compositores ucranianos

³ Irmão de Levkó Revutsky, editor e autor de artigos, comentários e textos políticos.

foram interrogados, presos, desempregados e exilados, além de outras formas de pressão. Eles foram acusados principalmente de nacionalismo burguês, coautoria com "inimigos do povo" (principalmente poetas), falta de vigilância ou "subnotificação" (Gordiychuk, 1992, p.18). Quem conseguia escapar da punição era obrigado a servir o Estado Socialista, que exigia o mito do florescimento musical. Assim, este tinha de ser aprovado pela popularidade das canções de filmes, do sucesso dos músicos em competições, das produções teatrais eficazes, de grandes artistas em turnê e em espetáculos cerimoniais.

A vida social e cultural, apesar da época terrível pela qual passava, criou um forte otimismo, estimulado pela vontade de sobrevivência. Na música apareceu a predominância de enaltecimento coletivo, mas o desejo de individualização era algo considerado como supérfluo e a descoberta artística da tragédia e drama do Povo nas garras do desespero social era intolerável. Algumas das instituições existentes, como o Conservatório de M. Lysenko e o Teatro de Ópera de I. Frankó, em Lviv, receberam o estatuto de ensino público, o que foi um motivo que originou esperança no que toca a mudanças positivas na área musical. Com as viagens de mestres compositores (Stanislav Lyudkevich (1879 – 1979), Vasyl Barvinsky (1888 – 1963), Filaret (1871 – 1947) e Mykola (1903 – 2006) Kolessa, Yevhén Kozak (1907 – 1988), Adam Soltis (1890 – 1968), Roman Cimovich (1901 – 1984) e Anatoliy Kos-Anatolsky (1909 – 1983)), foi criada, finalmente, a compreensão sobre a cultura como algo nacional (Gordiychuk, 1992).

Capítulo II. Levkó Revutsky (1889 – 1977)

2.1. Vida e Obra

Levkó Mykolayovych Revutsky nasceu a 20 de fevereiro de 1889 na aldeia de Irzhavets, região de Tchernihiv, uma região que, na época, pertencia ao Império russo. A sua família, pertencente a uma classe social abastada, era culta e melómana. A mãe tocava piano, o pai tocava violino e cantava e o tio, Olexandr, era cantor de ópera em São Petersburgo. Na propriedade da sua família eram executadas, muitas vezes, canções folclóricas por um coro amador que incluía membros da família e trabalhadores (Korniy & Syuta, 2011).

Revutsky começou a estudar piano ano com a sua mãe. Com o objetivo de continuar com os seus estudos musicais mudou-se para Kyiv, em 1903, para frequentar a Escola de Música de Kyiv M. Tutkovsky, onde teve aulas de piano com Mykola Lysenko (Korniy & Syuta, 2011). Um ano depois mudou-se para a Escola de Música e Teatro M. Lysenko. Revutsky estudou com S. Korotkevich⁴ e Grygoryi Kodorovsky (1853 – 1927) no Conservatório de Kyiv e, entre 1913 e 1916, estudou composição com Reinhold Glière (Kuzik, 2013). Entre 1907 e 1916, Revutsky foi estudante do curso de direito na Universidade de Kyiv. Graças às suas frequentes viagens até Moscovo, Revutsky teve oportunidade de frequentar teatros, exposições de arte, museus e concertos nos quais participavam alguns dos intérpretes e compositores mais importantes da altura, como Alexander Siloti (1863 – 1945), Feodor Shalyapin (1873 – 1938), Sergei Rachmaninov (1873 – 1943) e Alexander Scriabin (1872 – 1915).

Kalashnikova (2017) afirma que o primeiro terço do séc. XX foi o período mais criativo de Levkó Revutsky. Segundo esta musicóloga, as suas primeiras obras datam de 1907 – 1908. Infelizmente, a maioria delas perderam-se e não chegaram aos dias de hoje. Kalashnikova considera, no entanto, que as obras que sobreviveram são de grande qualidade, como é o caso da Sonata Allegro para Piano, que mais tarde ficou conhecida como op. 1, do Concerto em Mi menor para Piano e Orquestra, e dos Prelúdios op. 4 para piano, escritos durante os seus anos de estudante. Do mesmo período criativo são os dois prelúdios para piano op. 7, em Mi bemol Maior e Si menor, respetivamente, compostos entre 1918 e 1921.

Korniy e Syuta (2011) afirmam que as primeiras obras de Levkó Revutsky datam do final da década de 1910, datação que não coincide com a de Kalashnikova

⁴ Não foi encontrada informação sobre este músico.

(2017). Segundo estes autores, Revutsky entrou no exército no mesmo ano em que finalizou os estudos universitários, 1916. Esteve na frente de batalha da Primeira Guerra Mundial até 1918 e, nos seis anos posteriores – 1919 a 1924 – dirigiu os coros de Prylutsk e Irzhavets. Em 1924 tornou-se professor na Escola de Música e Teatro M. Lysenko, em Kyiv e, dez anos mais tarde, ocupou o posto de Chefe do Departamento de Composição e Teoria Musical no Conservatório de Kyiv (Kuzik, 2013).

Em 1926, Levkó Revutsky, Vladyslav Zolotarev (1942 – 1975), Viktor Kosenko (1896 – 1938) e Grigoriy Beklemishev (1881 – 1935) iniciaram o desenvolvimento do repertório pedagógico ucraniano com base na música nacional do país, para que este pudesse ser utilizado no ensino nas escolas de música. Em 1929, foi contratado, juntamente com o seu irmão Dmytro Revutsky, para preparar a publicação das obras de M. Lysenko. Devido ao processo da União para a Libertação da Ucrânia, no qual Lysenko foi incluído como “nacionalista burguês”, o trabalho dos irmãos Revutsky foi interrompido. A edição completa das obras de Lysenko foi retomada e concluída na década de 1950, por um grupo de editores musicais liderados por L. Revutsky.

Já na década de 1930, com as repressões políticas e o massacre por parte dos bolcheviques aos membros da cultura nacional, Revutsky escapa da “justiça” comunista ao ser forçado a compor obras de propaganda ideológica e fazer arranjos de canções “soviéticas”⁵. Em 1936, juntamente com Boris Lyatoshinsky, começou a editar a ópera *Taras Bulba* de M. Lysenko, tendo a primeira versão ficado concluída no ano seguinte. A edição desta obra acabaria por ficar terminada apenas em 1955, sendo esta a última versão da ópera e a que se encena na atualidade. Em 1941 tornou-se doutor em História de Arte, mas nesse mesmo ano, e até 1944, foi exilado para o Uzbequistão devido à Segunda Guerra Mundial, onde foi chefe do Departamento de Composição, Teoria e História da Música do Conservatório de Tashkent. Entre 1944 e 1960 ocupou o cargo de diretor do Departamento de Composição de Teoria da Música do Conservatório Estatal de Kyiv P. I. Tchaikovsky e tornou-se presidente do conselho da União dos Compositores da Ucrânia (até 1948). Em 1957, foi eleito membro da Academia de Ciências da URSS. Levkó Revutsky foi galardoado com diversos prêmios: Prêmio Estadual da URSS pela nova edição da sua Segunda Sinfonia (1941), Artista do Povo da URSS (1944) e Herói do Trabalho Socialista (1969) (Korniy, L. & Syuta, B., 2011). Compôs duas Sinfonias, assim como uma série de miniaturas para piano, obras corais, escreveu arranjos para canto e coro de canções folclóricas, compôs os Prelúdios op. 11 para piano, obras vocais e música para filmes.

⁵ Consultar o Capítulo 1.

2.2. Prelúdios op. 4

Os três Prelúdios op.4 foram compostos entre 1913 e 1914. Pertencem à fase inicial de criação de Levkó Revutsky, um período onde o compositor ainda procurava o seu estilo próprio de composição. Apesar de haver influências das obras de P. I. Tchaikovsky, A. Scriabin, S. Rachmaninov e F. Chopin, são notórios traços estilísticos subjetivos do próprio compositor, tais como a diversidade de cores, a abrangência da harmonia, a textura polifônica, a tendência para a linearidade na melodia e na harmonia e o papel expressivo da própria harmonia (Ryabuha, 2007).

2.2.1. Prelúdio nº1

Este prelúdio, de andamento *Lento*, começa com uma síncopa em ostinato, que permanecerá durante toda a peça (ver Figura 1, marcada a cor azul). Localizada no registo médio do piano, transmite a sensação de um “constante batimento cardíaco, que parece fazer despertar memórias passadas na alma do herói” (Ryabuha, 2007, p. 85). No último tempo do compasso 1, entra uma nova camada harmónica, que terá a função de contraponto rítmico em relação à melodia (ver Figura 1, marcado a cor verde). No compasso 2, surge uma longa e lírica linha melódica, que deve ser tocada em *dolce*, que, segundo Ryabuha (2007), tem um carácter que imerge num estado pensativo (ver Figura 1, marcado a cor vermelha).

O prelúdio pode ser iniciado com o uso do pedal *una corda*. Apesar de ter a indicação de dinâmica *piano*, aquele pedal dar-lhe-á um carácter mais íntimo. O pedal direito deve ser mudado de acordo com a mudança da harmonia e do contraponto na mão esquerda, para que obtenha uma sonoridade limpa e transparente. Para além da melodia, também deve ser destacado o contraponto que se encontra marcado a verde na Figura 1, de modo a mostrar o diálogo entre estas duas vozes.



Figura 1 – Prelúdio op.4 n.º1, Levkó Revutsky (cc. 1 a 4)

Na segunda frase (compasso 10), em *mezzo-forte* e já sem o pedal *una corda*, a melodia começa uma 4ª acima da melodia inicial. Esta frase tem de ser tocada de forma ainda mais expressiva, pois vem com a indicação *tenuto*. A própria textura do contraponto rítmico também é mais densa e profunda, ajudando na expressividade. À medida que a melodia se move descendentemente, a própria dinâmica também diminui até ao *pianíssimo* (ver Figura 2).



Figura 2 – Prelúdio n.º1 op.4, Levkó Revutsky (cc. 10 a 14)

Entre os compassos 14 e 18 há uma secção nova, que serve de ponte para a reexposição (ver Figura 3). As linhas melódicas e o baixo movem-se em direcções opostas (marcadas com setas verdes) e, em 5 compassos, a dinâmica desenvolve-se desde o *pianissimo* até ao *forte*, ganhando tensão para chegar ao clímax do prelúdio no compasso 19.



Figura 3 – Prelúdio op.4 n.º1, Levkó Revutsky (cc. 14 a 18)

A nível interpretativo, esta secção que é indicada na Figura 3, pode ter um ligeiro *accelerando* e um pequeno atraso nos dois últimos tempos do compasso 18, de maneira a preparar o clímax do compasso 19 (ver Figura 4). Assim, é criado um desenvolvimento desde o estado lírico até um carácter explosivo e dramático em *fortissimo* no clímax do prelúdio.

Pela primeira vez aparecem acentuações nas notas longas da melodia (onde há saltos ascendentes) seguidas de *tenuto* quando a melodia se move descendentemente. As acentuações também aparecem nos acordes do baixo. Os acordes intermédios também atingem uma maior densidade na sua textura, mas não se devem sobrepor às linhas texturais que estão no extremo no que toca à sua intensidade (ver Figura 4, marcado a cor vermelha).



Figura 4 – Prelúdio op.4 n.º1, Levkó Revutsky (cc. 19 a 22)

A partir do compasso 23, as acentuações e articulações começam a desaparecer, ajudando a cumprir o *diminuendo* e chegar ao *piano*. No último tempo do

compasso 27 há um retorno à frase inicial do prelúdio, voltando ao carácter filosófico e pensativo inicial e acabando *morendo* (ver Figura 5).



Figura 5 – Prelúdio op.4 nº1, Levkó Revutsky (cc. 23 a 32)

2.2.2. Prelúdio nº 2

O início deste prelúdio remete para um carácter mais fechado e introvertido. A expressividade musical desenvolve-se dramaticamente e acaba por se tornar mais extrovertida. Segundo Ryabuha (2007), estes aspetos contrastantes são a principal temática prelúdio. Estes dois momentos contrastantes do prelúdio diferenciam-se da seguinte maneira:

O primeiro pequeno motivo, em anacruse (ver Figura 6, destacado com a cor verde) marca, desde logo, o carácter trágico do prelúdio, através do intervalo de 4ª diminuta entre as primeiras duas notas (mi# - lá), do registo grave e da dinâmica *piano*.

Em contraste, o segundo motivo, que começa no segundo tempo do primeiro compasso, é mais expressivo e dinâmico. Desenvolve-se de forma ascendente com recurso ao cromatismo até ao compasso 6 e, depois de lá chegar, há uma descida

harmónica e expressiva com alguns elementos polirrítmicos (quíalteras) até ao final desta (ver Figura 6).

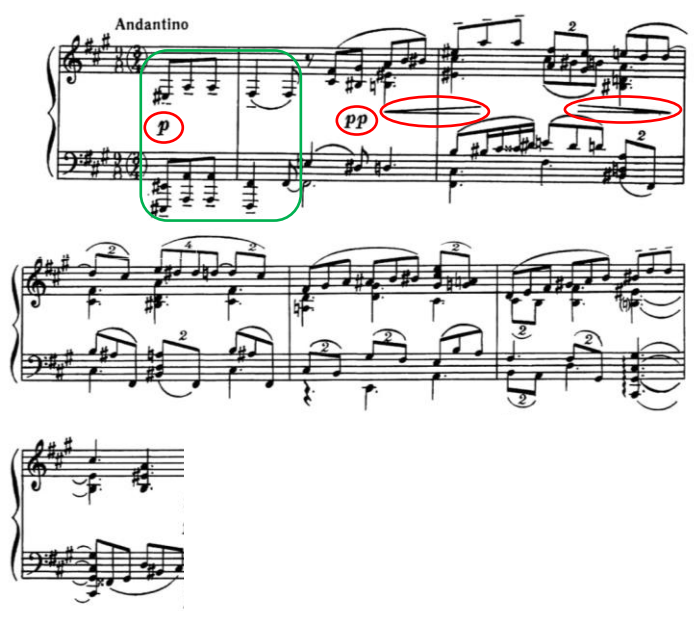


Figura 6 – Prelúdio op.4 nº2, Levkó Revutsky (cc.1 a 6)

O motivo trágico volta a aparecer no final do compasso 6, agora em *pianissimo* (ver Figura 7). Para contrastar com o início, pode ser tocado, agora, com o pedal *una corda*. A segunda frase tem um início igual à primeira, mas um desenvolvimento mais brilhante e espontâneo potenciado pela dobragem da melodia em oitavas. Apesar da indicação dinâmica não ser muito precisa (a frase começa em *pianissimo*, segue-se um sinal de *crescendo* e outro de *diminuendo*) as oitavas pedem uma maior intensidade dramática.



Figura 7 – Prelúdio op.4 n.º2, Levkó Revutsky (cc. 6 a 11)

Ao progredir desde o estado lírico, o prelúdio atinge o seu ponto mais dramático e explosivo no compasso 23, chegando ao *subito fortíssimo* (ver Figura 8).

Figura 8 – Prelúdio op.4 n.º2, Levkó Revutsky (cc. 20 a 26)

2.2.3. Prelúdio n.º3

O último dos Prelúdio op. 4, escrito na forma A B A', é o mais curto e o mais enérgico dos três. A secção A começa com acordes curtos e concisos na mão direita do piano (ver Figura 9 a cor azul) e grupos de duas colcheias em oitavas, no registo

grave do piano, em *forte* (ver Figura 9 a cor verde). É importante mostrar a diferença rítmica em ambas as mãos, tal como as acentuações da mão direita (cc. 2 e 4). A frase acaba com um *diminuendo* que tem como função preparar a dinâmica da frase seguinte, *pianissimo* (c. 9).



Figura 9 – Prelúdio op.4 n.º3, Levkó Revutsky (cc. 1 a 8)

A segunda frase da secção A (ver Figura 10) vem com a indicação *marcato* e com uma pequena ligadura que prolonga e salienta as 3 notas mais agudas da mão direita (si – si# - dó#), que podem ser ligadas através dos 4º e 5º dedos.



Figura 10 – Prelúdio op.4 n.º3, Levkó Revutsky (cc. 5 a 14)

Na parte B, compassos 17 a 28, as mãos trocam de papéis: a mão esquerda é a que tem acordes concisos e a direita grupos de colcheias em acordes ou oitavas. Os grupos de três colcheias têm a indicação de *subito forte*, mas não devem ser tocados com som agressivo. Esta indicação de dinâmica refere-se ao lado mais expressivo, que cresce até ao *forte* no compasso 21, sendo reforçado com os acordes acentuados e oitavas na nota pedal (lá#) no registo mais grave do instrumento. Esta secção diminui de intensidade sonora até à dinâmica *piano* no compasso 25.



Figura 11 – Prelúdio op.4 n.º3, Levkó Revutsky (cc. 15 a 28)

A partir do compasso 29 (ver Figura 12), surge a terceira e última parte, A'. A diferença com a parte A está na segunda frase (cc. 37 – 41) que se direciona para uma pequena coda, em *fortíssimo*, baseada no material da parte B (ver Figura 12, marcado a vermelho e a verde).



Figura 12 – Prelúdio op.4 n.º3, Levkó Revutsky (cc. 27 a 41)

2.3. Prelúdios op. 7

Segundo Gordiychuk (1992), os Prelúdios op. 7 e op. 4, ocupam um lugar importante na música ucraniana por terem trazido “para a literatura nacional uma luz suave de reflexão lírica do mundo, impulsividade romântica das emoções, rutura desenfreada do sentimento dramático-volitivo”. As peças que fazem parte deste ciclo foram compostas entre 1918 e 1921.

2.3.1. Prelúdio n.º1

O primeiro Prelúdio, *Andante*, começa com a mão esquerda a apresentar o desenho harmónico no qual se baseará o acompanhamento nos primeiros 24 compassos. No compasso 3 surge uma frase calma e sonhadora, *cantabile* e com a dinâmica *piano*, que se divide em duas partes semelhantes, em que a segunda se encontra uma 4ª acima. Nos compassos 11 e 12 há um motivo fugaz na mão direita,

pianissimo e *leggero*, que é constituído por semicocheias na subida e fusas na descida e acabando em *rallentando* com *crescendo* (ver Figura 13, a cor azul).

Até ao compasso 10, o pedal direito pode ser mudado no início de cada compasso. Apesar de, muitas vezes, a mão esquerda manter a mesma harmonia durante todo o compasso, a mão direita tem passagens cromáticas nas vozes intermédias.

The image shows the first system of the Prelúdio op. 7 n.º 1 by Levkó Revutsky. The score is in 2/4 time, marked 'Andante' with a tempo of 52. It features a piano (p) dynamic and a 'cantabile' marking. The right hand has a melodic line with a 'pianissimo' (pp) dynamic and a 'rall.' marking. The left hand has a bass line with a 'leggero' marking. The score is annotated with red and blue boxes highlighting specific musical features.

Figura 13 –Prelúdio op.7 n.º1, Levkó Revutsky (cc. 1 a 12)

A segunda frase (cc. 13 – 20) encontrando-se em *mezzo-forte*. Aqui, o acompanhamento tem duas pequenas mudanças: os primeiros acordes de cada compasso, na mão esquerda, passaram a ter o mi bemol como nota pedal, e as notas mais agudas do arpejo passam a semínimas, assumindo-se como um novo plano sonoro que deve ser salientado. A linha melódica é dobrada à oitava e tem a indicação *tenuto* para obter maior expressividade (ver Figura 14).

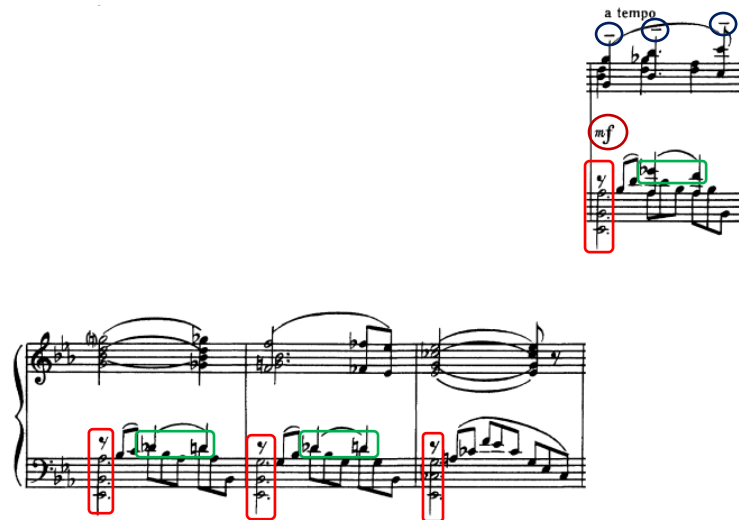


Figura 14 – Prelúdio op.7 n.º1, Levkó Revutsky (cc. 13 a 16)

De seguida, em *diminuendo*, aparece duas vezes o motivo semelhante ao dos compassos 11 e 12 (ver Figura 15) que funciona como uma espécie de ponte para a segunda frase.

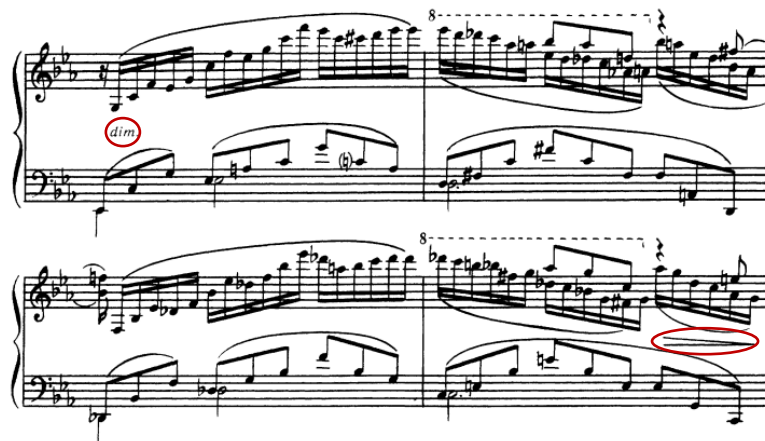


Figura 15 – Prelúdio op.7 n.º1, Levkó Revutsky (cc. 21 a 24)

Desta maneira, os motivos apresentados na Figura 15, resolvem-se numa secção (cc. 25 – 33) cuja textura é nova: no baixo (mão esquerda) há, em intervalo de oitava, notas longas de mínima com ponto. Na mão direita, assim como na esquerda, a melodia move-se em oitavas (destacada com a cor verde). Entretanto, há um

contraponto em colcheias que se move em intervalos de terceira e é dividido pelas duas mãos (ver Figura 16).

Começando em *pianissimo*, esta secção é calma e tranquila. Apesar da dinâmica marcada, a melodia e o baixo devem ser tocados com mais intensidade em comparação com o contraponto, assim como devem ser segurados com o pedal e com os dedos o mais tempo possível, para dar continuidade, visto que as notas são mais longas e a frase vai ganhando intensidade sonora (*poco a poco crescendo*).



Figura 16 – Prelúdio op.7 nº1, Levkó Revutsky (cc. 25 a 30)

A partir do compasso 30, o tempo começa a ceder – *poco alargando* – e os acordes contrapontísticos ficam mais densos e sofrem transformações rítmicas (de colcheias para semicolcheias). A densidade dos acordes, o movimento cromático em movimento contrário em ambas as mãos, juntamente com o *crescendo*, aparecimento de acentuações, de *tenuto* e *rallentando*, chegam ao *subito forte* no final do compasso 33 (ver Figura 17).

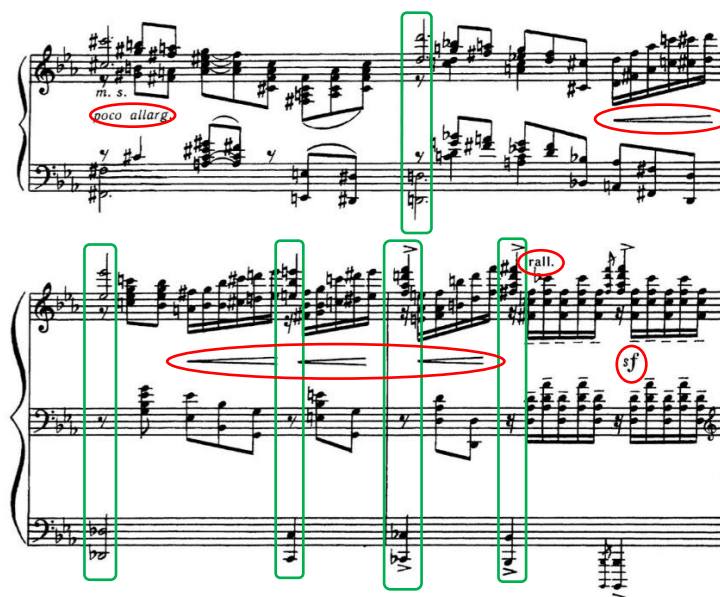


Figura 17 – Prelúdio op.7 n°1, Levkó Revutsky (cc. 33 a 36)

Toda esta tensão desemboca num momento de apoteose que acontece entre os compassos 34 e 41 (*Tempo I*). Em *fortissimo* e com a indicação de *non affettare*, voltamos ao tema inicial que agora se move em acordes no registo mais agudo do piano. O acompanhamento, constituído por acordes densos em colcheias e em tercinas que, por vezes, são introduzidos por *appoggiaturas* (ver Figura 18, destacado a cor verde), contribui para dar o efeito apoteótico (ver Figura 18).

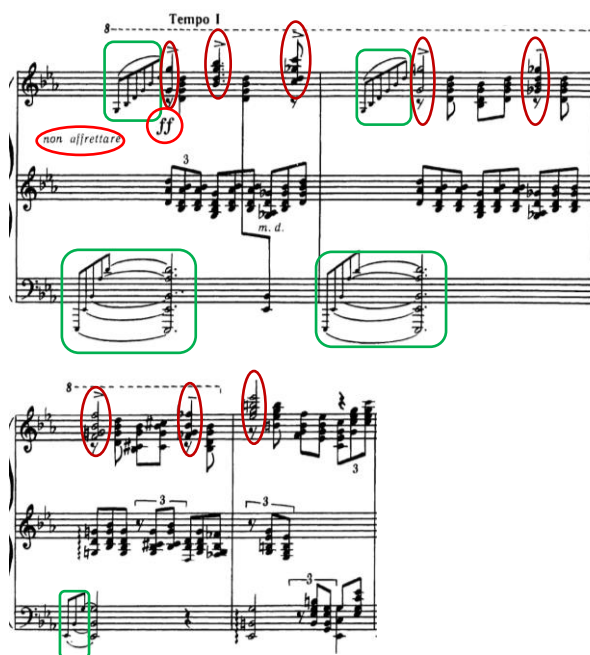


Figura 18 – Prelúdio op.7 n°1, Levkó Revutsky (cc. 34 a 37)

A partir do momento em que aparece *diminuendo* no compasso 40, desaparecem as *appoggiaturas* e a intensidade vai diminuindo. No compasso 42 (ver Figura 19) há uma espécie de coda em *Presto*, começando em *pianissimo*. Aqui, ao contrário do material apresentado anteriormente, não há necessidade de usar o pedal direito até ao compasso 46, para criar um caráter mais energético e vivo. As *appoggiaturas* e o *staccato* também o complementam.



Figura 19 – Prelúdio op.7 n°1, Levkó Revutsky (cc. 42 a 43)

Com um ritmo estável e em *accelerando* (ver Figura 20), a dinâmica cresce de intensidade, criando tensão. Ao chegar ao *forte*, há um súbito *piano* e *poco rubato* com um grande *crescendo* até à última passagem ascendente em *subito fortissimo*. Antes do repentino *piano* no final, será adequado fazer uma pequena respiração antes deste. As ressonâncias do instrumento terão tempo para desaparecer e o intérprete terá mais espaço para criar o contraste dinâmico. À medida que a sonoridade aumenta, para um *crescendo* mais efetivo, o pedal direito também deve ser usado até ao fundo, aguentando a última passagem toda no mesmo pedal.



Figura 20 – Prelúdio op.7 n°1, Levkó Revutsky (cc. 49 a 51)

2.2.2. Prelúdio nº2

O segundo prelúdio op. 7, na forma A B A', é virtuoso e intenso, mas mantém um carácter geral suave e ameno, sem qualquer dureza. Ou seja, apesar da indicação de *Vivace*, não há acentuações nem uma textura densa que se mantém na região sonora do *piano*, tendo alguns *crescendo* e *diminuendo* (ver Figura 21). Todo ele tem um motivo constante constituído por tercinas de colcheias, na sua maioria, na mão direita, que ajudam a criar o carácter geral da peça.

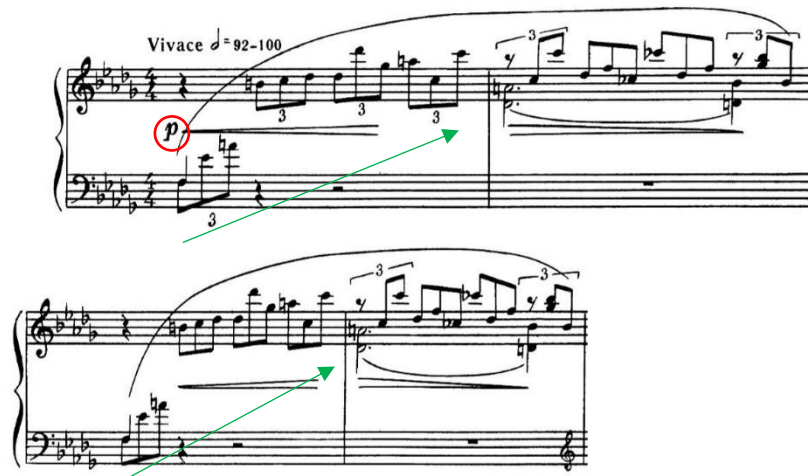


Figura 21 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 1 a 4)

Um novo motivo melódico, que aparece no compasso 31, constituído por notas longas (mínimas e semínimas) divididas por ambas as mãos, dá início à secção B (ver Figura 22). Entrelaçado com as tercinas, deve ser mais realçado, visto que tem acentuações e a indicação *marcato*.



Figura 22 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 29 a 34)

Apesar da ausência de dinâmica nestes compassos, a modulação harmónica vai ganhando mais tensão e chega ao *fortissimo* e *poco allargando* no compasso 39 (ver Figura 23). O motivo melódico assume novo ritmo (semínimas) e move-se cromaticamente em linha descendente.



Figura 23 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 38 a 40)

A terceira e última parte do prelúdio, A', é semelhante à inicial (ver Figura 24). Aqui, é adicionada uma nota pedal (fá) que vem em retardo e é acentuada (está destacada com a cor verde). Ao contrário da parte A, esta secção encontra-se, globalmente, numa intensidade sonora oposta. Começa com *rinforzando* que vem na sequência do *fortissimo* anterior.

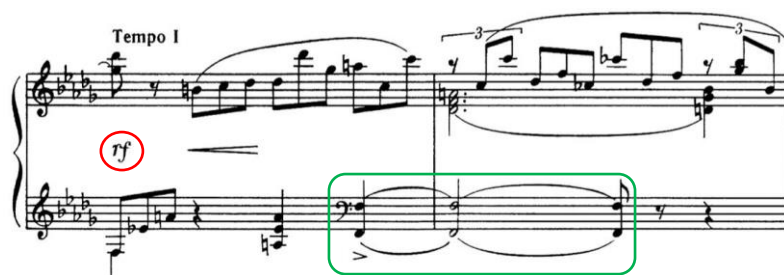


Figura 24 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 41 a 42)

Este prelúdio acaba veementemente em *subito fortissimo* com uma passagem descendente na mão direita, apoiada por oitavas acentuadas na mão esquerda (ver Figura 25).



Figura 25 – Prelúdio op.7 nº2, Levkó Revutsky (cc. 54 a 56)

2.3. Prelúdios op.11

Para Gordiychuk, os dois Prelúdios op.11, compostos em 1924, destacam-se pelo seu fluxo livre e sofisticado nos padrões harmônicos e próximos da dança ucraniana (1992).

2.3.1 Prelúdio nº1

O Prelúdio nº 1 caracteriza-se pelas várias camadas melódicas, pela presença de padrões cromáticos no tema, pelo contraponto na polifonia entre a melodia (voz superior voz intermédia) e pela polirritmia (tercinas), dando diversidade linear às linhas melódicas (Gordiychuk, 1992).

Este pequeno prelúdio tem uma estrutura bastante livre, isto é, não tem uma forma concreta. Começa em *piano* e com uma textura constituída por uma melodia na linha superior da mão direita que contém elementos cromáticos e, na mão esquerda, com um acompanhamento constituído, maioritariamente, por tercinas (ver Figura 26).



Figura 26 – Prelúdio op.11 nº1, Levkó Revutsky (cc. 1 a 11)

A partir do compasso 12 (*Più sostenuto*), tal como se pode observar na Figura 27, o material na mão direita ganha densidade, movendo-se em acordes, e aparece uma nova voz contrapontística. A mão esquerda apresenta maior variedade rítmica.



Figura 27 – Prelúdio op.11 n°1, Levkó Revutsky (cc. 9 a 15)

Dos compassos 19 a 24 há uma ponte para a secção seguinte. Esta transição (*come primo e con moto*) tem características rítmicas e melódicas do material que aparece no início do prelúdio.

Voltando ao *Tempo I*, volta também a melodia inicial que se move em oitavas com acordes num registo mais agudo e é acompanhada por acordes em tercinas na mão esquerda. Após uma rápida chegada ao *fortissimo* no compasso 27, o prelúdio diminui de intensidade, terminando em *molto ritenuto* e *pianissimo* (ver Figura 28).



Figura 28 – Prelúdio n°1 op.1, Levkó Revutsky (cc. 19 a 31)

Tal como acontece no Prelúdio nº 1 op. 7, o pedal direito deve ser usado e mudado de acordo com as mudanças harmónicas. Apesar da densidade na textura, é importante que a clareza permaneça na melodia e o rigor rítmico, em algumas notas que têm um ritmo mais prolongado no acompanhamento, torna o prelúdio mais rico na variedade das diferentes linhas melódicas presentes.

2.3.2 Prelúdio nº2

O Prelúdio nº 2 é a primeira obra de L. Revutsky, na qual há uma base temática proveniente de fonte de música folclórica. O compositor inclui características da dança rápida ucraniana e incorpora-as na forma rondó (Gordiychuk, 1992).

Este prelúdio pode ser dividido da seguinte maneira, de acordo com a afirmação sobre a forma rondo:

- cc. 1 – 8 (A)
- cc. 9 – 21 (B)
- cc. 22 – 28 (A)
- cc. 29 – 39 (C)
- cc. 40 – 46 (A)
- cc- 47 – 65 (D)

Toda a peça é bastante estável ritmicamente (*Allegro ritmico*), enérgico e alegre, movendo-se dinamicamente, de forma geral, em direção crescente. Começa em *piano*. A articulação neste início sugere pouco uso de pedal direito, visto que há uma grande presença de *staccato* (ver Figura 29).



Figura 29 – Prelúdio op.11 n°2, Levkó Revutsky (cc. 1 a 6)

No compasso 10 (ver Figura 30), há uma marcação de *leggiero*. A partir este momento, a sonoridade deve ser bastante leve e transparente, especialmente pelo registo no qual se encontra a mão direita. O pedal direito deve ser usado com mais frequência, pois há notas mais longas (semínimas) na esquerda que, por serem destacadas ritmicamente, devem ser prolongadas e, na mão direita, há uma sequência de notas em colcheias e semínimas que também devem ser salientadas.



Figura 30 – Prelúdio op.11 n°2, Levkó Revutsky (cc. 10 a 11)

Alternando entre as secções, o prelúdio cresce em termos de dinâmica até ao *fortíssimo* e, conseqüentemente, até ao *subito fortissimo* no compasso 54. Atingindo o ponto sonoro máximo até então, há uma grande queda de dinâmica: um repentino *pianíssimo* (ver Figura 31). Antes do *pianissimo*, e de maneira de cumprir o *diminuendo* antes deste, é aconselhável ao intérprete fazer uma pequena respiração de maneira a dar tempo para fazer o contraste sonoro.



Figura 31 – Prelúdio op.11 n°2, Levkó Revutsky (cc. 53 a 57)

Apesar da queda dinâmica, o material no prelúdio volta a recuperar, acabando de maneira grandiosa em *subito forte* (ver Figura 32).



Figura 32 – Compassos 65 a 67, Prelúdio op.11 n°2, Levkó Revutsky

Capítulo III. Boris Lyatoshinsky

3.1. Vida e Obra

Boris Mykolayovych Lyatoshinsky nasceu a 3 de Janeiro de 1895 na cidade ucraniana de Zhytomyr, no seio de uma família de intelectuais, em que o pai era professor de história, diretor de várias escolas e fazia parte de atividades na área da ciência histórica, e a mãe cantava e tocava piano (Samokhvalov, 1974). Foi com a mãe que Lyatoshinsky teve as suas primeiras aulas de piano. Mais tarde, ingressou na escola de Zhytomyr onde continuou com a sua formação. Aí, estudou teoria musical, composição e piano (Savchuk & Gomon). Foi nesta escola que Boris Lyatoshinsky compôs as suas primeiras obras: várias peças para piano, muito ao estilo da música de salão oitocentista, e um quarteto com piano. Em 1913, entrou na Faculdade de Direito da Universidade de St. Volodymyr, em Kyiv. Paralelamente, teve aulas particulares de música com Reinhold Glière, director e professor de composição do Conservatório de Kyiv entre 1913 e 1920, com o objectivo de se preparar para frequentar aquele estabelecimento de ensino (Korniy & Syuta, 2011).

Reinhold Glière (1875 – 1956), nasceu na cidade de Kyiv. Este herdou dos seus professores um grande interesse e contemplação pelas obras de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Aleksandr Glazunov, Aleksandr Borodin e Piotr Tchaikovsky. Inspirando-se nestes compositores, Glière desenvolveu um sintonismo épico nas suas obras, ligando-as à ideia da união eslava (Martsenkivska, 2013).

Glière foi diretor do Conservatório de Kyiv entre 1913 e 1920. Entre os seus alunos mais destacados encontrava-se Levkó Revutsky. Segundo Martsenkivska (2016), Glière incentivava os seus discípulos a desenvolverem o seu individualismo e um pensamento original e independente. Lyatoshinsky foi seu aluno durante 6 anos, entre 1914 e 1919, no Conservatório de Kyiv. A importância de R. Glière foi tal, que se tornaram grandes amigos para o resto da vida, tendo uma grande influência no desenvolvimento musical de Boris Lyatoshinsky, transmitindo-lhe a ideia e o pensamento sinfónico.

Para além disso, também lhe incutiu a vontade de conhecer melodias de diferentes culturas eslavas, revelando uma forte ligação com o estilo romântico e

romântico tardio. Esta influência estilística é clara em algumas das suas obras, tais como no seu Quarteto nº1, dedicado a R. Glière, e na sua Sinfonia nº1 op.2, onde se inspira na obra de Alexandr Borodin, Piotr Tchaikovsky, Sergei Rachmaninov e Alexandr Scriabin.

Apesar da inspiração na música russa, tanto Glière como Lyatoshinsky possuíam um grande interesse e admiração pelo trabalho musical do compositor ucraniano Mykola Leontovych (1877 – 1921). Segundo Glière, os seus arranjos de canções folclóricas ucranianas transmitiam a grande riqueza do povo ucraniano. Por sua vez, a abordagem do género de arranjos de canções folclóricas não apenas ucranianas, mas também de diferentes culturas, como melodias polacas e eslovacas, que aparecem no seu *Concerto Esloveno* para Piano e Orquestra, op.54 (1953), assim como o seu uso nas obras para piano, tornou-se algo característico na composição de Lyatoshinsky (Martsenkivska, 2013). O interesse de Lyatoshinsky pelo folclore polaco provém do facto de, segundo Savchuk & Gomon (2019), ter sido de etnia polaca. Apesar de ter nascido em Zhytomyr, na sua primeira escola de música estudou com um professor polaco (O. Ruzytskyi) e o seu pai, Mykola Lyatoshinsky, possuía literatura polaca.

Após a morte de Reinhold Glière, em 1956, Lyatoshinsky completou e orquestrou o Concerto para Violino e Orquestra que ele havia deixado incompleto. Oito anos mais tarde, em 1964, dedica-lhe o *Poema Lírico* para Orquestra Sinfónica (Samokhvalov, 1973).

Em 1917, num concerto público, teve oportunidade de atuar como maestro, dirigindo o 2º andamento da sua Primeira Sinfonia (Korniy & Syuta, 2011). Licenciou-se em Direito em 1918. No ano seguinte concluiu o curso de Composição no Conservatório de Kyiv e assumiu a lecionação de disciplinas teórico-musicais na escola onde se formou (Samokhvalov, 1973).

Entre 1922 e 1925, fundou a Associação de Música Contemporânea e foi trabalhando em arranjos de obras de vários compositores, entre os quais R. Glière.

Em 1939, foi eleito como presidente da União de Compositores da Ucrânia e foi membro do júri de vários concursos internacionais (Korniy & Syuta, 2011). Entre 1935 e 1937 também foi professor de instrumentação no Conservatório de Moscovo. A partir daí, até ao fim da sua vida, trabalhou na área pedagógica, formando grandes compositores, tais como Markian Frolov (1892 – 1944), Hléb Taranov (1904 – 1989), Ihor Belza (1904 – 1994) (também musicólogo, historiador e pedagogo), Ihor Shamó (1925 – 1982), Yuriy Shurovsky (1927 – 1996), Valentyn Silvestrov (1937 –) e Lesya Dytchkó (1939 –).

O Conservatório de Kyiv foi evacuado durante a Segunda Guerra Mundial (V. Samokhvalov, 1973). B. Lyatoshinsky, entre 1941 e 1944, exerceu o cargo de professor no Conservatório de Moscovo, trabalhando também exilado em Saratov, onde combinava o cargo de professor no Conservatório com o trabalho na estação de rádio Taras Shevchenko (Korniy, L. & Syuta, B., 2011), que emitia os seus programas ao povo ucraniano que se encontravam na Ucrânia. Em Fevereiro de 1943, Lyatoshinsky recebeu um convite para voltar a trabalhar no Conservatório de Moscovo durante 1 ano. No entanto, a 10 de Novembro do mesmo ano, voltou o mais rápido possível para Kyiv, após a libertação desta cidade, fazendo parte da delegação de trabalhadores ucranianos da frente cultural. Entre 1946 e 1967, Boris Lyatoshinsky foi galardoado 7 vezes do estado pela valorização suas obras e pela sua atividade artística e, pela 8ª vez, após a sua morte, em 1971 (Samokhvalov, 1973).

Após a Segunda Guerra Mundial, Lyatoshinsky dedicou muito tempo ao trabalho público: fez “parte do Conselho de Sindicato dos compositores da URSS, diretor artístico da Filarmónica da Ucrânia, membro do júri em diferentes concursos internacionais (...)” (Samokhvalov, 1973, p.9). As obras de Lyatoshinsky eram cada vez mais interpretadas tanto no seu próprio país, como no estrangeiro.

3.2. Prelúdios op. 38 (*Suite Shevchenko*)

Os Prelúdios op. 38 (*Suite Shevchenko*) foram compostos durante os anos de guerra, em 1942. Tal como nos Prelúdios op. 44, o compositor deu uso ao folclore ucraniano nesta obra. Segundo Martsenkivska (2019, p. 136), esta suite é uma “manifestação da grandeza das conquistas heróicas, dos sofrimentos, da fé inabalável do povo na vitória sobre o fascismo”. Este ciclo de prelúdios é denominado como *Suite Shevchenko* por ter sido inspirado no poema *O sol põe-se, os montes escurecem* (*Сонце заходить, гори чорніють/Sontse zahodyt, hory tchorniyut*)⁶ do grande poeta ucraniano Taras Shevchenko (1814 – 1861). Cada um dos prelúdios do ciclo é encabeçado por excertos deste poema.

⁶ O título do poema foi traduzido pela autora deste trabalho de investigação.

3.2.1. Prelúdio nº1

O primeiro prelúdio abre com o seguinte excerto:

*Сонце заходить, гори чорніють,
Пташечка тихне, поле німіє,
Радіють люди, що одпочинуть,
А я дивлюсь... і серцем лину
В темний садочок на Україну.*

*O sol põe-se, os montes escurecem,
O passarinho silencia-se, o campo emudece,
Alegam-se as pessoas, que descansarão,
Eu olho... e com o coração voo
Até um jardim escuro na Ucrânia.⁷*

Podemos considerar como 1ª parte aquilo que se encontra entre os compassos 1 e 28. A primeira frase encontra-se entre os compassos 5 e 12 e a segunda entre os compassos 13 e 20. No entanto, entre os compassos 21 e 28, há uma subdivisão de conjuntos de 2 compassos, pois aqui o motivo direciona-se para a próxima secção (c. 29).

Este prelúdio inicia-se em *piano* com um motivo introdutório em *Andante sostenuto* (compassos 1 – 4), que será um ostinato rítmico (ver Figura 32). No compasso 4 entra, pela primeira vez, a melodia na mão direita na qual se baseará todo este prelúdio e que remete para a canção popular ucraniana *Яром, хлопці, яром* (*Yarom, khloptsi, yarom/Pela ravina, rapazes, pela ravina*)⁸. Lyatoshinsky usa esta canção para representar a sua pátria, simbolizando um “profundo vazio mental, devastação emocional” (Martsenkivska, 2019, p.137). Esta canção tem como principal assunto a união do povo ucraniano que luta contra a servidão no campo. Conta a história de como os rebeldes populares, com a ajuda da serva Marusya, mataram o seu senhorio. Marusya encontrou-se com os rebeldes e, pensando que eles eram apenas cossacos, indicou-lhes onde se encontrava o seu senhorio. Mas os rebeldes, afinal, vieram para o matar.

⁷ O excerto do poema foi traduzido pela autora deste trabalho de investigação.

⁸ O título da canção foi traduzido pela autora deste trabalho de investigação.



Figura 32 – Prelúdio op.38, n°1, Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 12)

Boris Lyatoshinsky mantém a melodia bastante próxima à melodia da canção original, modificando apenas o ritmo e adicionando algumas notas (ver Figura 33)⁹.



Figura 33 - Melodia original da canção que se encontra entre os cc. 4 – 12, transcrita pela autora deste trabalho

Visto que o ostinato tem a duração de 2 compassos, o pedal direito também deve ser mudado de 2 em 2 compassos.

⁹ As partituras de onde foi transcrita a melodia desta canção encontram-se nos Anexos

Após a exposição do ostinato em *piano*, o momento em que entra a melodia também se encontra em *piano*. No entanto, sendo a primeira vez que a melodia aparece e, de acordo com o que está marcado nas partituras (*expressivo*), esta deve ser tocada com mais relevo em comparação com o acompanhamento/ostinato, pois este serve de motor que mantém o constante movimento. Deve ser respeitado o *poco ritenuto* para mostrar que a frase chegou ao fim e preparar a frase seguinte com uma pequena respiração.

Na segunda frase (compassos 13 a 20), o ostinato passa a ser formado por intervalos de 5ª na primeira colcheia enquanto na melodia são introduzidos alguns acordes em notas estratégicas para a enriquecer harmonicamente. A dinâmica passa para *mezzo-piano* para ganhar mais intensidade (ver Figura 34).



Figura 34 – Prelúdio op.38 n.º1, Boris Lyatoshinsky (cc. 13 a 16)

A última secção desta primeira parte (ver Figura 35) começa com o ponto dinâmico mais alto até agora (*forte*). Nos compassos 27 e 28, tanto a melodia como o ostinato movem-se em sentido ascendente, direcionando-se, juntamente com a dinâmica, para a secção seguinte.

A partir do compasso 27, o pedal sostenuto pode ser mudado no início de cada compasso, pois o ostinato deixa de existir durante 2 compassos e transforma-se em motivos que duram 1 compasso. Juntamente com o *poco crescendo*, o *poco ritenuto* deve ser respeitado para demonstrar a preparação para a segunda parte do prelúdio.

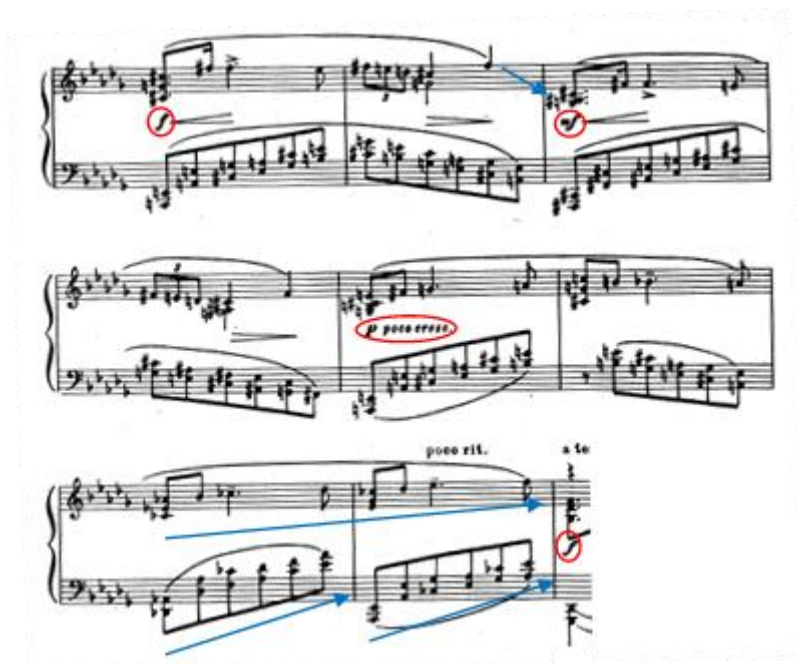


Figura 35 – Prelúdio op.38 n.º1, Boris Lyatoshinsky (cc. 21 a 28)

A partir daqui (Figura 36), apesar do aparecimento tema principal, a textura sofre muitas alterações: a melodia passa a ser dividida por ambas as mãos, desaparece o ostinato; o baixo mantém notas pedais em intervalos de 5ª e mudando de notas dependendo da harmonia; aparece, pela primeira vez, uma nova voz que se move em sempre em semicolcheias como uma resposta leve à melodia.

O pedal direito pode ser mudado duas vezes em cada compasso. A primeira deve apanhar bem os intervalos de 5ª no baixo e, para ajudar na clareza das semicolcheias na mão direita e respeitar as pausas que interrompem a prolongação das notas no baixo, deve mudar no 3º tempo de cada compasso.

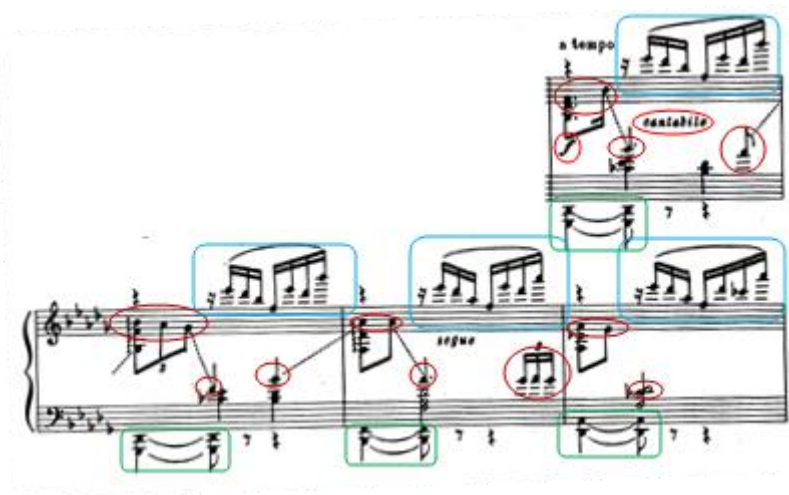


Figura 36 – Prelúdio op.38 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 29 a 32)

Na segunda parte do prelúdio (c. 42), com a indicação de *Poco più mosso ed agitato* (ver figura 37), a mão esquerda move-se em intervalos de oitavas, baseando-se no tema principal enquanto a mão direita tem um contraponto em acordes.

Para obter um ambiente mais misterioso, é possível dar uso ao pedal *una corda* desde o *pianissimo*, para melhor criação de contraste em relação às dinâmicas que apareceram nas secções anteriores e, para ajudar a criar melhor um *crescendo poco a poco*. O pedal de surdina pode ser retirado na altura em que o intérprete chega à dinâmica de *mezzo-piano* ou *mezzo-forte*, para atingir o *forte* no compasso 54.

Dando ênfase à melodia na mão esquerda, o pedal direito, pressionado a meio, deve ser mudado com mais frequência (ou fazer mais vibrato), de maneira a limpar as ressonâncias/dissonâncias dos acordes na mão direita, que se movem em cromatismo.



Figura 37 – Prelúdio op.38 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 42 a 44)

Mais uma vez, o *forte* só se mantém durante 2 compassos (cc. 45 – 46), sendo quebrado por um repentino *subito piano* e, de seguida, *crescendo* no compasso 56 (ver Figura 39). Esta imprevista mudança de dinâmica não quebra toda a tensão criada. Ao invés disso, em apenas 4 compassos, esta passagem, com mínima e semínimas em oitavas e acordes na mão esquerda e uma textura mais densa na mão direita, acabando em *ritenuto* e acentuações nos últimos 3 acordes, ganha a mesma crescente dimensão sonora já direcionada para o *fortissimo* que aparecerá no compasso 70 (ver Figura 38).



Figura 38 – Prelúdio op.38 n°1, Boris Lyatoshinsky (cc. 45 a 50)

Ao chegar ao compasso 70 (ver figura 39), *Tempo I*, o prelúdio chega à terceira e última parte, atingindo o seu ponto mais culminante. Esta secção tem um arpejo ascendente em *apoggiatura* que resolve no tema que aparecerá na mão direita em acordes e no registo agudo do piano (que até então nunca apareceu) e, na mão esquerda, reaparece um ostinato rítmico com o mesmo movimento presente no ostinato no compasso 13. No entanto, este é mais denso (em vez de estar em intervalos de 5ª, é constituído por acordes que têm acentuações).

A *apoggiatura* em arpejo deve ser apanhada com o pedal direito e mudada várias vezes ao longo dos compassos. No entanto, tem de ser feito de tal maneira, para que o instrumento não perca a ressonância sonora.

Na mão direita, apesar da densidade dos acordes, deve permanecer clara a nota de cima, de maneira a enfatizar a melodia principal do prelúdio. A mão direita também não deve ser sobreposta pelos acordes da mão esquerda, pois estes, apesar

de terem todos acentuações, devem ajudar a criar dimensão sonora de uma forma geral.

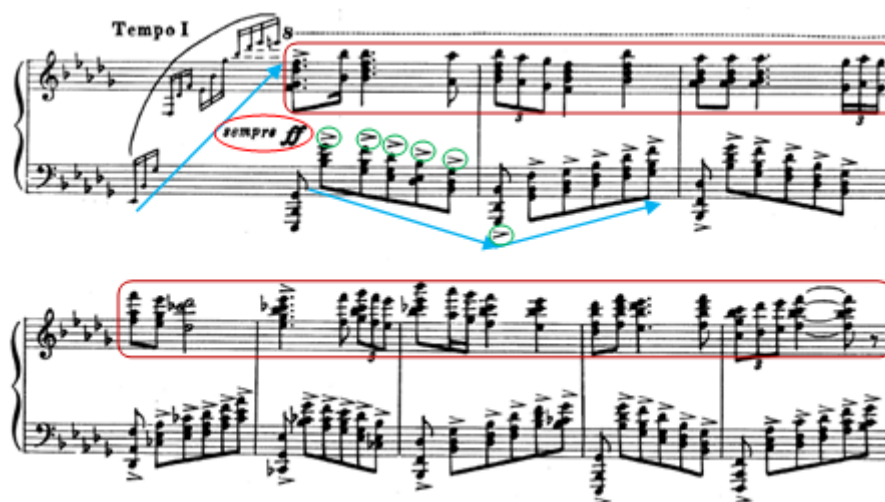


Figura 39 – Prelúdio op.38 n°1, Boris Lyatoshinsky (cc. 70 a 77)

No compasso 82 há uma repentina queda de tensão. Inesperadamente aparece *mezzo-forte* e *poco ritenuto*. E, apesar de manter o ostinato na mão esquerda, esta secção converte-se numa coda. Este final volta à dinâmica inicial (*piano*) e ao tema principal. Com um carácter nostálgico e com um último suspiro (*piú piano*) no compasso 83, esta lembrança vai desaparecendo até acabar em *pianissimo*.

A partir do compasso 85 (ver Figura 40), pode dar-se uso ao pedal da surdina e utilizar cada vez mais vibração no pedal direito, visto que, ao limpar as ressonâncias do instrumento, ajudará a criar o *diminuendo*.

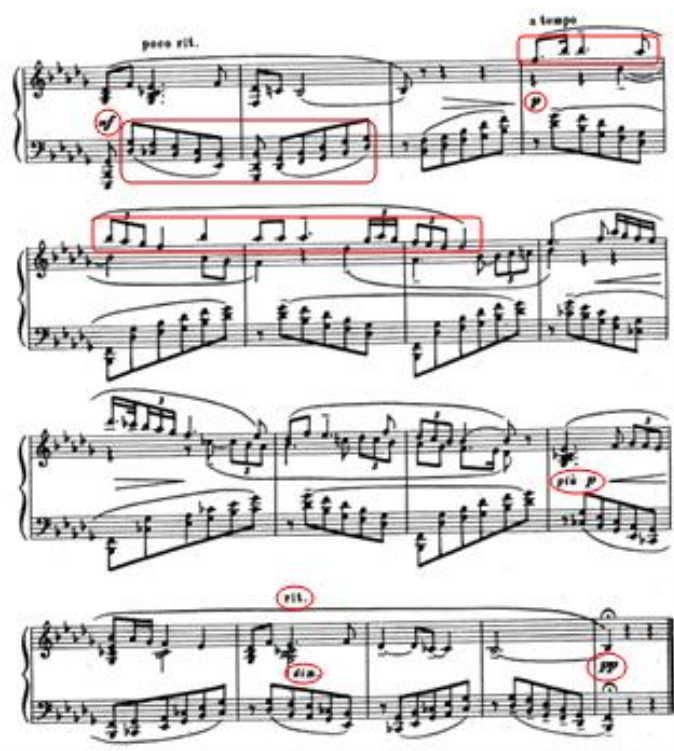


Figura 40 – Prelúdio op.38 n°1, Boris Lyatoshinsky (cc. 82 a 98)

Este prelúdio ilustra bem o excerto do poema introdutório. O início é bastante tranquilo, sereno e expressivo, o mesmo caráter transmitido pelo poema por ser o final do dia e altura de sossego. Depois, o momento de mais tensão no prelúdio reflete o estado de espírito do narrador/poeta, que, apesar do ambiente calmo à sua volta, tem uma grande dor no coração devido ao desejo em se encontrar num lugar que lhe é familiar.

3.2.2. Prelúdio nº 2

O segundo prelúdio é baseado no seguinte excerto do poema de T. Shevchenko:

Сумують комини буз диму,
А за городами без диму,
Могили чорнії ростуть.

Entristecem as chaminés sem fumo,
E para além das hortas, para além das cercas,
Crescem os túmulos negros.¹⁰

Este prelúdio é a peça mais trágica do ciclo, com um caráter lúgubre e patético (*Lento tenebroso*). Em termos analíticos, Novikov (2007) divide-o em quatro partes. A primeira consiste na exposição do tema e contratema. Os primeiros oito compassos do prelúdio formam a introdução da peça. Todos são semelhantes entre si e têm características rítmico-melódicas que servirão de base para o contratema desta peça (o contratema começa no compasso 9 na mão esquerda (ver Figura 42, marcado a cor azul)). O facto de esta introdução se encontrar nos registos grave e central do piano e com a dinâmica em *piano*, ajuda a tornar o ambiente mais misterioso (ver Figura 41).



Figura 41 – Prelúdio op.38 nº2 Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 3)

No compasso 9 (ver Figura 42) aparece a melodia *Oy pidu ya luhom* (Ой піду я лугом/Oh irei eu pelo prado)¹¹, uma antiga canção que conta a história do retorno de um cossaco, que após anos de ausência, volta para casa e encontra num prado a sua

¹⁰ O excerto do poema foi traduzido pela autora deste trabalho de investigação.

¹¹ O título da canção foi traduzido pela autora deste trabalho de investigação.

envelhecida e quase irreconhecível irmã que foi obrigada a trabalhar como serva num prado. Aí ela explica-lhe o porquê de se encontrar neste estado. A canção tem como tema principal o destino difícil de quem se encontra em condição de servo.

Enquanto ouvimos a melodia em primeiro plano (*cantabile*), na mão esquerda temos o contratema em ostinato rítmico que sofre ligeiras alterações no compasso 15.



Figura 42 – Prelúdio op.38 n.º2, Boris Lyatoshinsky (cc. 9 a 16)

Lyatoshinsky fez um arranjo para voz e piano desta canção tradicional, de onde foi transcrito o excerto da melodia na Figura 43¹². Este é o prelúdio no qual o compositor menos modifica a melodia, pois, apesar de ambas (original do arranjo e usada no prelúdio) se encontrarem em métricas diferentes, só se tornam bastante diferentes no final.

No arranjo também se observa que a melodia encontra-se no Modo Eólio. No próprio prelúdio, o compositor também manteve o mesmo de modo.

¹² As partituras de onde foi transcrita a melodia desta canção encontram-se nos Anexos



Figura 43 – Melodia original da canção que se encontra entre os cc. 9 e 16, transcrita pela autora deste trabalho

A segunda parte (cc. 17 – 24) consiste apenas na exposição do contratema (Novikov, 2007). Este divide-se em pequenos motivos de um compasso, que vão modulando em intervalos de 2ª Maior em direção descendente. Apenas os compassos 20 e 24 se distinguem a nível de textura, relembrando um pequeno excerto do tema principal (ver Figura 45).



Figura 44 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lystoshinsky (cc. 17 a 20)

Ao mesmo tempo que a secção vai sofrendo modulações, esta também cresce na própria dinâmica. Começa em piano (ver Figura 44) e acaba em *subito forte* (ver Figura 45).



Figura 45 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (c. 20)

De acordo com Novikov(2007), no compasso 21 há uma reexposição que começa com uma repentina queda de dinâmica (de *subito forte* passa para *piano*). Em ambas as mãos aparece o tema principal, desta vez desfasado/em cânone (ver figura 47).



Figura 46 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 20 a 25)

O momento mais intenso deste prelúdio (*fortissimo sempre*) surge na sequência de um *crescendo* continuado. Neste momento (ver figura 47) o compositor cita a melodia da canção cossaca introduzindo algumas alterações no registo, adicionando notas em acordes, *apoggiaturas* e modificando um pouco o ritmo.



Figura 47 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 26 a 28)

Assim, chega à quarta e última parte do prelúdio: a coda (ver Figura 48).



Figura 48 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 35 a 40)

Começando em *piano*, a coda (ver Figura 48) volta ao caráter inicial. Como é indicado na partitura, deve ser tocada de uma maneira bastante expressiva (*espressivo molto*). Enquanto a mão esquerda tem um ostinato rítmico entre os compassos 42 e 50, o tema na mão direita move-se em direção descendente desde o registo agudo até ao registo grave do piano. O tema desfaz-se no compasso 51 (ver Figura 49) e só a mão esquerda, preferencialmente com o uso do pedal *una corda*, mantém algum movimento, chegando até ao *pianississimo* no último compasso.



Figura 49 – Prelúdio op.38 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 51 a 53)

3.2.3. Prelúdio nº3

O terceiro prelúdio do op. 38 é introduzido pelo seguinte poema:

*І на оновленій землі,
Врага не буде, супостата.
А буде син, і буде мати.
І будуть люди на землі.*

*E em terra renovada
Inimigo não existirá, antagonista.
Existirá o filho, e existirá a mãe.
E existirão pessoas na terra.¹³*

Novikov considera este último prelúdio “uma espécie de apoteose, um hino ao futuro” (2007, p.112). A primeira parte da peça desenvolve-se sempre em direção ascendente no que toca à textura e à dinâmica. Os primeiros 4 compassos (ver figura 50) são constituídos por um motivo em oitavas na mão esquerda, que Novikov considera como contratema (2007), que, em *pianíssimo*, servirá de ostinato até ao compasso 37.

¹³ O excerto do poema foi traduzido pela autora deste trabalho de investigação.



Figura 50 – Compassos 1 a 4, Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky

No compasso 5 aparece um tema lírico (ver figura 51 a cor vermelha) que contrasta com o ostinato que se encontra no registo grave do piano (ver figura 51 a cor verde).



Figura 51 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 5 a 12)

Progressivamente, a textura na mão direita vai ficando mais densa com acordes, vai subindo no registo e crescendo na dinâmica. No compasso 37, pela primeira vez chega ao *fortissimo* e chega ao ponto culminante no compasso 41 (ver figura 52). Apesar de o *fortissimo* aparecer mais cedo, a acentuação cria mais intensidade e o ostinato aparece dobrado no registo médio do piano (destacado com a cor verde).

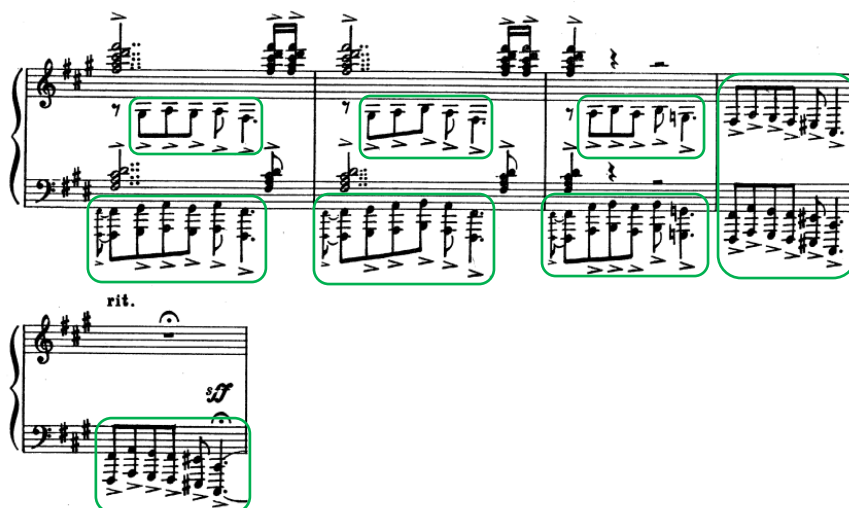


Figura 52 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 41 a 44)

No compasso 45, segunda parte, há uma repentina mudança no carácter (*cantabile*). Após o *subito fortissimo* no compasso 44, a dinâmica cai para *piano*, o ostinato passa para a mão direita e a mão esquerda tem como base duas notas pedal: primeiro Dó# e depois Fá#. Pela primeira vez, no compasso 49, aparece o tema na mão esquerda em *cantabile* (ver figura 53). Apesar de manter o tempo inicial, esta secção tem um carácter mais doce e mais leve, relembrando um momento em que se sonha com um futuro melhor e mais pacífico.

Para dar um maior efeito de contraste dinâmico e de carácter, é possível usar o pedal *una corda* a partir do compasso 45 até ao momento em que a dinâmica começará crescer de intensidade.



Figura 53 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 45 a 53)

Gradualmente, a textura vai *crescendo poco a poco* e tornando-se mais espessa. No compasso 54, início da terceira e última parte do prelúdio, o ostinato volta a aparecer na mão esquerda, a melodia volta à mão direita, desta vez num registo agudo. O próprio ostinato/contratema desenvolve-se em direção descendente, passando de uma linha melódica no registo central, em intervalo de oitava e volta ao registo grave do piano (registo inicial) em *forte* (ver Figura 54).



Figura 54 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 63 a 66)

O final desenvolve-se até chegar ao clímax final: *forte – fortissimo sempre – fortississimo – subito fortississimo* representando um grande final dramático e profundo da suite.

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is in treble clef and contains a series of chords and single notes. A red circle with the word 'sempre' is placed over the first measure of the top staff. A red circle with 'rit.' is placed over the second measure of the top staff. The middle staff is in bass clef and contains a continuous, descending eighth-note pattern. A red circle with 'più rit.' is placed over the first measure of the middle staff. The bottom staff is in bass clef and contains a continuous, descending eighth-note pattern. A red circle with 'sempre' is placed over the first measure of the bottom staff. A red circle with 'sempre' is placed over the second measure of the bottom staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The year [1942] is written at the bottom right of the bottom staff.

Figura 55 – Prelúdio op.38 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 71 a 80)

3.3. Prelúdios op.44

Os Prelúdios op.44 foram compostos entre 1942 e 1943, num período em que Lyatoshinsky se encontrava exilado em Saratov. Durante o exílio, e para além dos Prelúdios op. 44 e da *Suite Shevchenko* op. 38, Lyatoshinsky compôs várias obras de música de câmara – um trio com piano, um quarteto de cordas e o *Quinteto Ucraniano*, bem como arranjos de mais de 80 canções populares ucranianas.

“Os cinco prelúdios são percebidos como um único ciclo, unidos por uma ideia conceptual comum, em que cada um deles é apenas uma das etapas do caminho para a descoberta do conteúdo ideológico e artístico da obra” (Oleinyk, 2012, pág. 29). A ideia conceptual que é comum nos prelúdios é a referência à Segunda Guerra Mundial e a reação do compositor perante a mesma, transmitindo diferentes fases emocionais desde um estado lúgubre ao estado vitorioso.

3.3.1. Prelúdio nº1

Este prelúdio representa o conceito da tragédia individual e mundial, refletindo o desespero do compositor perante os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. O próprio compositor usou *Lugubre ma non troppo lento* como indicação de caráter e andamento.

A peça começa com um acorde em *subito forte* que poderá simbolizar um grito de desespero. Há uma mudança repentina de dinâmica entre o este acorde em anacruse e a sua continuação a partir do compasso 1, em que aparece uma sonoridade completamente oposta (*piano*). Todo o prelúdio é baseado no motivo da linha melódica entre os compassos 1 e 4 (destacado com a cor azul). Enquanto isso, o baixo é constituído por um ostinato em oitavas (destacado com a cor vermelha) que se prolonga até ao compasso 14 (ver Figura 56).

O primeiro acorde deve ser tocado com um ataque rápido e enérgico, para dar efeito ao *subito forte*. O pedal direito deve ser mudado em cada tempo a partir do 1º compasso. Para maior contraste dinâmico e de caráter, também é possível o uso do pedal *una corda* a partir do mesmo sítio.



Figura 56 – Prelúdio op.44 n°1, Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 4)

A peça está na forma A B A'. A primeira secção (A) estrutura-se da seguinte maneira: a primeira frase encontra-se entre os compassos 1 e 4, com a dinâmica em *piano*; a segunda frase está entre os compassos 5 e 8 e a dinâmica desenvolve-se até *mezzo-forte*; a terceira frase situa-se entre os compassos 9 e 12; já os compassos 13 e 14 (ver Figura 57), apesar de manterem o mesmo carácter e o mesmo ostinato no baixo, servem de transição para a secção B através das direcções melódica dinâmica e do andamento descendente.



Figura 57 – Prelúdio op.44 n°1, Boris Lyatoshinsky (cc. 13 a 14)

A secção central (B) divide-se em duas frases (cc. 15 – 19 e cc. 20 – 24). Aqui, a motivo inicial passa para a linha do baixo, aparecendo em oitavas (ver Figura 59). Desta vez, é a mão esquerda que deve salientar a linha melódica.

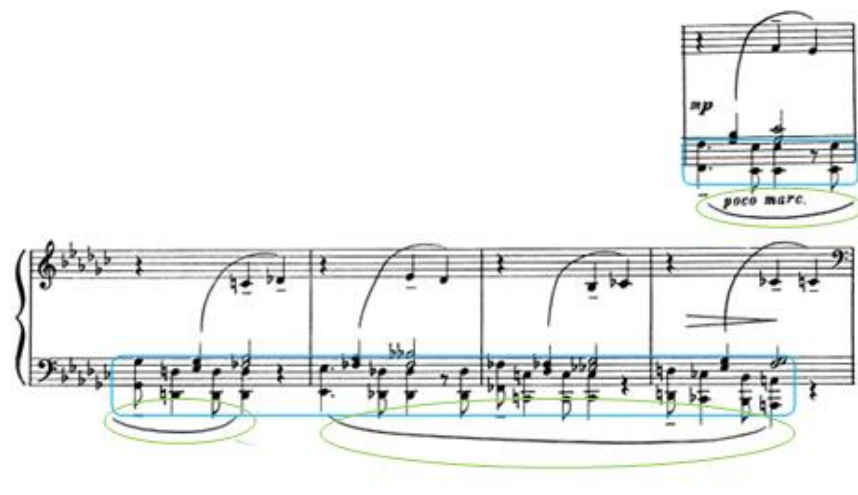


Figura 58 – Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 15 a 19)

Ambas as frases são bastante semelhantes na sua textura. A maneira como o *legato* está marcado influencia a própria interpretação desta seção. Na primeira frase, o *legato* divide-se em 2 comp. + 3 comp. (destacado a verde na Figura 59). Já na segunda frase há uma divisão de 2 comp. + 2 comp. + 1 comp (ver Figura 59).



Figura 59 – Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 20 a 24)

Isto deve-se à própria parte expressiva. Quanto maior o *legato*, mais continuidade terá a frase. A primeira frase, neste caso, não tem nenhuma indicação de mudança de andamento. Já a segunda frase, ao ter mais divisão no *legato*, ajuda a enfatizar o *crescendo* e o *poco ritenuto*, preparando o início da próxima seção, A'.

Assim, no início da A', pela primeira vez (compasso 25) aparece a dinâmica *forte* no prelúdio, criando o clímax dinâmico deste, que é muito curto por durar apenas 2 compassos. A própria textura mantém-se semelhante à inicial. Isto é, o ostinato no baixo é igual, mas a melodia aparece uma oitava abaixo (ver Figura 60).

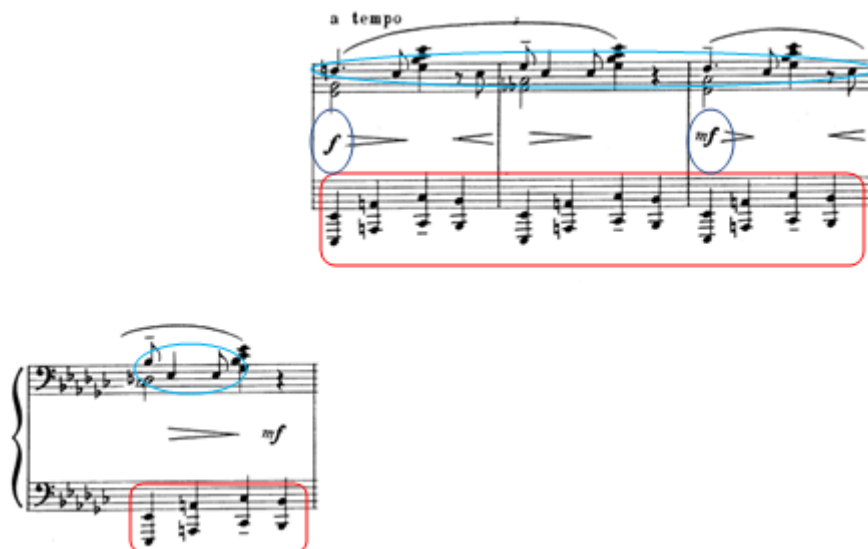


Figura 60 – Prelúdio op.44 n°1, Boris Lyatoshinsky (cc. 25 a 28)

A partir do compasso 33, a indicação *cantabile* enfatiza o carácter melancólico do prelúdio. Aqui, a melodia volta ao registo central do piano, como no início e o baixo, apesar do ostinato rítmico, vai modulando em direção descendente juntamente com a própria melodia e com a indicação dinâmica de *diminuendo* até ao *pianissimo* no compasso 40 (ver figura 61).

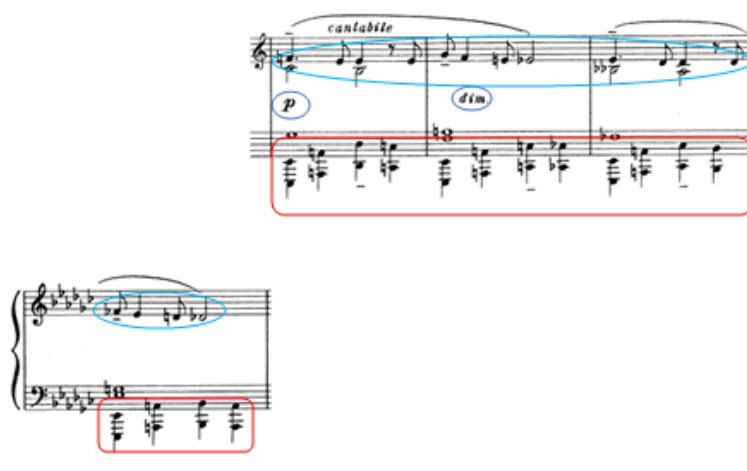


Figura 61 – Prelúdio op.44 n°1, Boris Lyatoshinsky (cc. 33 a 36)

A textura desfaz-se gradualmente até ao final: o baixo, na sua maioria, não aparece mais em intervalos de oitava e o surgimento das pausas de semínima dá a sensação de uma paragem do movimento. A melodia dissolve-se em acordes longos que se vão sofrendo mutações harmónicas até resolverem para o acorde final de Mi bemol menor (ver Figura 62).

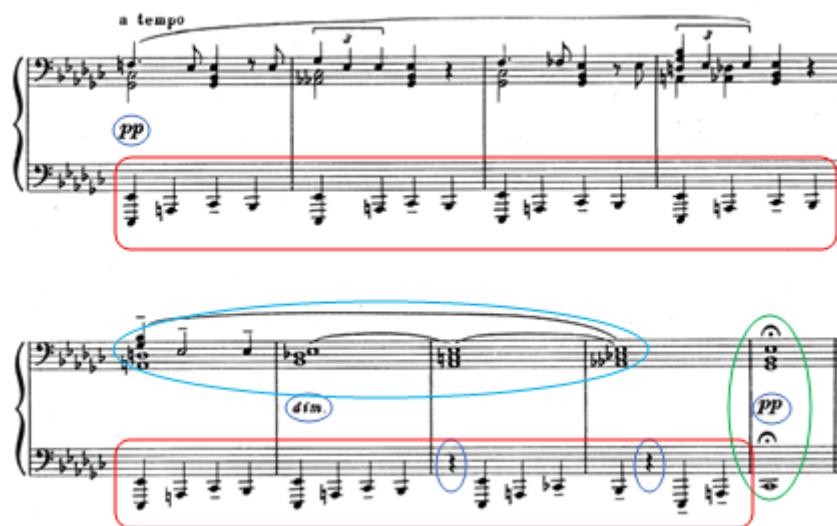


Figura 62 –Prelúdio op.44 nº1, Boris Lyatoshinsky (cc. 40 a 48)

3.3.2. Prelúdio nº2

Este prelúdio tem um carácter oposto ao anterior. Com uma indicação de andamento *Lento e tranquillo*, S. Oleinyk descreve-o como uma peça que é a “poética da luz, do calor, do parentesco, da pátria” (2012, pág. 30).

O prelúdio começa com acordes que alternam entre intervalos de 5ª perfeita e acordes com 7ª, criando logo um ambiente que nos remete para sonoridades impressionistas. A melodia, que aparece na anacruse para o compasso 3 (ver Figura 63), sendo clara, calma e expressiva remete para a canção folclórica ucraniana *Oŭ zapue kozak, zapue* (*Oy zapyv kozak, zapyv/Oh bebeu cossaco, bebeu*)¹⁴. Esta canção é sobre um cossaco que se embebedou e que se dirige para o seu cavalo negro falando com ele para lhe pedir um conselho. O cossaco é um guerreiro e tudo indica que ele foi beber após alguma batalha e, mesmo num estado de embriaguez, trata o seu animal como um amigo que estará do seu lado nos bons e nos maus momentos da vida.

¹⁴ O título da canção foi traduzido pela autora deste trabalho de investigação.



Figura 63 – Prelúdio op.44 n.º2, Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 10)

A melodia original da canção *Oh bebeu cossaco, bebeu*, segundo o arranjo de Mykola Lysenko, é a que está transcrita na Figura 65¹⁵:



Figura 64 - Melodia original da canção que se encontra entre os cc. 2 e 10, transcrita pela autora deste trabalho

É possível observar que Lyatoshinsky inseriu alterações rítmicas e melódicas no seu arranjo, principalmente na segunda metade da canção/melodia.

No início deste prelúdio, é necessário mudar o pedal direito nos 1º e 3º tempos de cada compasso, para segurar a harmonia que combina as 5as no baixo e os acordes de 7ª. Apesar do *pianissimo*, não é necessário usar surdina para apresentar

¹⁵ As partituras de onde foi transcrita a melodia desta canção encontram-se nos Anexos.

a melodia inicial para fazer contraste com o *pianissimo* do compasso 15, que terá uma sonoridade ainda mais distante.

Entre os compassos 11 e 14, há uma transição que modula para uma nova tonalidade – Lá bemol Maior. Esta secção é constituída por 2 motivos em que, principalmente nos cc. 13 – 14, há movimento contrário em ambas as mãos que resolvem naturalmente no compasso 15 (indicado com setas azuis na Figura 65).

Aqui começa a parte central do prelúdio, que se estende até ao compasso 22. Na tonalidade de Lá b M, aparece uma nova textura: os acordes que alternam entre os registos grave e agudo criam o efeito de imitação de sinos; enquanto isso, aparece a melodia no registo médio/central do piano. A melodia, desta vez, é dividida pelas duas mãos. Para dar o efeito da alternância dos tais acordes nos registos opostos e central, os acordes da mão esquerda entram um pouco antes do início do tempo através da *apoggiatura* e, com a ajuda do pedal direito, é possível dar-lhe continuidade e tocar a nota melódica sobre o tempo.



Figura 65 – Prelúdio op.44 n.º2, Boris Lyatoshinsky (cc. 13 a 18)

No compasso 29, o compositor insere uma parte idêntica ao início do prelúdio que pode ser interpretada como uma pequena reexposição. O tema inicial aparece a um intervalo de oitava abaixo do registo em que se encontra no começo da peça. Apesar de não haver indicação de *ritenuto*, a partir do compasso 32, o compositor cria a sensação de abrandamento através do uso de notas com ritmo mais longo. Aqui, o tema aparece pela última vez, como uma lembrança num tom recitativo-declamatório, que é enfatizado pela falta de acompanhamento harmónico.

Nestes últimos 7 compassos (ver figura 66), há uma sugestão uma interpretação ainda mais expressiva através de *molto espressivo*. Mesmo sendo a dinâmica direcionada até ao *pianissimo* no compasso 35, o uso do pedal de *una corda* só deve ser usado nos últimos dois acordes para não se sobreporem ao último Si da melodia, pois é uma nota longa.



Figura 66 – Prelúdio op.44 nº2, Boris Lyatoshinsky (cc. 35 a 42)

3.3.3. Prelúdio nº3

O início deste prelúdio, segundo S. Oleinyk (2012), reflete a invasão fascista. A indicação de *Allegro agitato*, juntamente com as tercinas num estilo de toccata em oitavas na mão direita, oitavas em *marcato* com algumas acentuações na mão esquerda, que criam instabilidade com a presença de cromatismo, e com a indicação dinâmica de *forte* logo no começo, ajudam a alcançar o carácter agitado e inquieto neste primeiro motivo (ver Figura 67).

O uso do pedal direito deve ser usado de maneira a respeitar as pausas de semínima e de colcheia presentes na mão esquerda.



Figura 67 – Prelúdio op.44 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc.1 a 5)

No segundo motivo, que se encontra entre o compasso 9 e início do compasso 12, as tercinas que, até então, apareceram na linha de cima, passaram para o baixo e aparece uma linha melódica lírica em Sol menor na voz superior (destacada com a cor vermelha). Repentinamente, no compasso 12, há uma interrupção e um retorno ao caráter e ao motivo semelhante presente no início do prelúdio (ver Figura 68).

Depois do *subito fortissimo* pode haver um retorno na dinâmica, para dar espaço para esta voltar a crescer.



Figura 68 – Prelúdio op.44 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 9 a 14)

Até ao compasso 27, há uma sequência de motivos que se baseia na alternância entre estes dois temas da seguinte maneira: tema 1: compassos 1 – 8; tema 2: cc. 9 – 12; tema 1: cc. 12 – 15; tema 2: cc. 16 – 19; tema 1: cc. 19 – 21; tema 2: cc. 22 – 23; tema 1: cc. 23 – 25; tema 2: cc. 26 – 27.

No entanto, estes aparecem sempre em tonalidades diferentes, apesar de manterem o mesmo ritmo e caráter, acabando por ser o ponto culminante e trágico de todo o ciclo tanto deste prelúdio, como de todo o ciclo op. 44 (S. Oleinyk, 2012).

Entre os compassos 27 e 34 encontra-se uma secção de transição e modulação para o surgimento de um novo clímax no compasso 35. Nesta nova e última secção (ver figura 69) em Mi bemol menor (*andante com disperazione*) soa o tema inicial do Preludio nº1, acompanhado de “uma gigantesca onda destrutiva de cascatas de acordes dentro da extensão possível do registo do piano” (Oleinyk, 2012, p. 30).

Andante. Con desesperazione

Meno mosso

Figura 69 – Prelúdio op.44 nº3, Boris Lyatoshinsky (cc. 35 a 38)

3.3.4. Prelúdio nº4

Este prelúdio, *Andante sostenuto*, inicia-se em *piano* com um motivo introdutório em ostinato na mão esquerda que se irá repetir até ao compasso 11 (ver Figura 70). Este movimento descendente do ostinato pode ser “associado à destruição do núcleo espiritual do indivíduo (...)”. Com esta técnica, o compositor recria um choro surdo, profundamente reprimido, sem lágrimas” e a ausência da primeira nota no ostinato associa-se “à destruição do núcleo espiritual de uma pessoa, apoio interior” (Oleinyk, 2012, p. 30). No compasso 3, aparece uma melodia lírica que relembra o tema melódico presente no Prelúdio nº3.



Figura 70 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc 1 a 10)

No compasso 11 (*a tempo*), o ostinato que até então apareceu na mão esquerda, transforma-se em uma passagem ascendente para a secção nova que começa no compasso 14 (ver Figura 72).

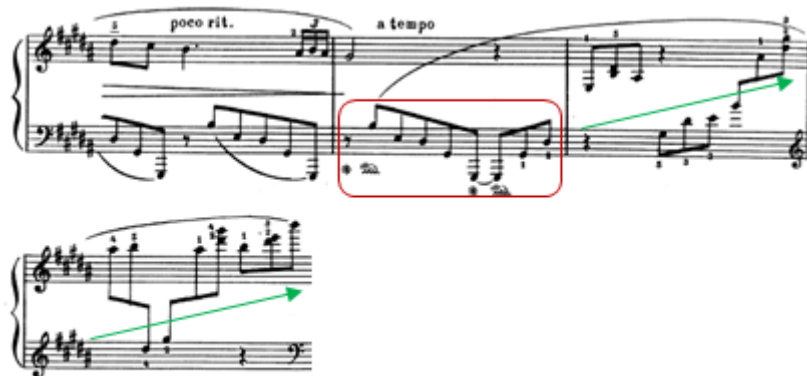


Figura 71 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 11 a 13)

Esta passagem resolve-se na secção seguinte, se situa entre os compassos 14 e 21 (ver Figura 72). A melodia divide-se pelas duas mãos e tem de ser salientada. Esta secção pode ser dividida em subdivisões de dois em dois compassos devido à direção melódica e harmónica.



Figura 72 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 14 a 15)

A harmonia modula pelas seguintes tonalidades: Sol Maior, Si b Maior, Ré b Maior e Sol b Maior. Segundo Oleinyk (2012, p.30), estas tonalidades “refrescam a paleta de texturas com uma inesperada cor maior, brilhando com os timbres de diferentes tonalidades”.

Estas modulações vão em direção à tonalidade de Sol# (compasso 22, Figura 73). Aqui, começa uma secção semelhante à inicial, mas com uma textura polifónica na qual o tema principal é repetido em eco num registo mais agudo. Ao mesmo tempo, há uma variação do ostinato existente no começo do prelúdio: da primeira vez apresentou-se em ritmo de tercinas em colcheias. Agora, mantendo a mesma sequência de notas, o ritmo passou a ser em semicolcheias. Após um momento

luminoso, como uma memória agradável, há um retorno à realidade sombria e de sofrimento.



Figura 73 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 22 a 23)

Mais uma vez, o ostinato resolve numa passagem ascendente que se direciona para uma secção na qual, apesar da continuação do diálogo imitativo na mão direita, este move-se em ambas as direcções (descendente e ascendente) e, juntamente com a restante textura, vai modulando (ver Figura 74).



Figura 74 – Prelúdio op.44 nº4, Boris Lyatoshinsky (cc. 30 a 34)

Após uma gradual formação de tensão e *crescendo*, as vozes superiores juntam-se no compasso 39 e, no compasso 40 (*forte*), há um *ritenuto* que, conseqüentemente, criam uma interrupção devido às suspensões no final do compasso (ver Figura 75).



Figura 75 – Prelúdio op.44 n°4, Boris Lyatoshinsky (cc. 38 a 40)

A última secção, em *Meno mosso*, pode ser considerada como uma coda (ver Figura 76). Aqui, o tema adquire um carácter mais declamatório, o que mostra o nascimento de uma grande força interior, incapaz de mais confrontos.

É a última vez que aparece o tema na sua tonalidade original, mas, desta vez, num carácter mais declamatório. Oleinyk (2012, p.31) afirma que esta última parte “mostra o nascimento de uma grande força interior, incapaz de mais confrontos”.



Figura 76 – Prelúdio op.4 n.º4, Boris Lyatoshinsky (cc. 41 a 51)

3.3.5. Prelúdio n.º5

Este último prelúdio tem um caráter impetuoso, brilhante e energético. Começa com uma melodia que, ritmicamente, é nítida e pontilhada. Esta direciona-se/move-se em movimento descendente até as oitavas no baixo (movimento destacado com setas azuis). Juntamente com a textura densa dos acordes, cria um efeito confiante e vitorioso (ver Figura 77).



Figura 77 – Prelúdio op.44 n.º5, Boris Lyatoshinsky (cc. 1 a 4)

Este tema repete-se mais duas vezes, passando pelas tonalidades de Ré bemol Maior e Mi bemol Maior. No compasso 13 (ver Figura 78), há uma mudança inesperada de tempo (*Meno mosso*). A textura dá relevo à melodia expressiva que se assemelha ao segundo tema do Prelúdio nº3. O tema é acompanhado por uma sequência de oitavas no baixo em movimento contrapontístico contrário. Isto é, enquanto a melodia se desenvolve em movimento ascendente, o baixo caminha em direção descendente.



Figura 78 – Prelúdio op.44 nº5, Boris Lyatoshinsky (cc.13 a 15)

A estrutura deste prelúdio remete à estrutura do Prelúdio nº3, pois vai alternando entre os dois primeiros temas que são apresentados, sempre em tonalidades diferentes: cc. 15 – 18: tema 1; cc. 18 – 20: tema 2; cc. 20 – 24: tema 1; cc. 24 – 25: tema 2.

Após esta sequência dos dois temas, há uma pausa de colcheia com suspensão no compasso 25 (ver secção 80), dando início a uma secção nova que tem indicações de *Andante sostenuto* e *piú forte e cantabile* para dinâmica e carácter. Aparece ao lírico tema do Prelúdio nº2, acompanhado por acordes em tercinas em colcheias e, no baixo, por colcheias uniformes em oitavas no registo grave, criando um suporte harmónico. Pela última vez neste ciclo, aparece esta melodia. Deve ser tocada com profundidade, assim como também é importante dar algum peso às oitavas no baixo: apesar da ausência de articulação, estas oitavas ajudarão a criar uma grandiosidade final.



Figura 79 – Prelúdio op.44 nº5, Boris Lyatoshinsky (cc. 25 a 28)

Esta secção vem em direção a um final (*Meno mosso*), acabando com vitoriosos acordes finais (ver Figura 80).



Figura 80 – Prelúdio op.44 nº5, Boris Lyatoshinsky (cc. 35 a 38)

Conclusão

“A miniatura é um género conceptual da cultura musical que, juntamente com outros géneros, desempenha as suas próprias funções socioculturais e criadoras de cultura dentro dos limites de pequena dimensão” (Kalashnykova, 2017, p. 66). Ou seja, o compositor, criando formas breves tem a oportunidade de transmitir as suas reflexões e ideias sobre si mesmo ou sobre o mundo exterior. Levkó Revutsky e Boris Lyatoshinsky utilizaram os prelúdios para manifestarem as suas ideias.

Os Prelúdios analisados neste trabalho de investigação foram compostos em períodos diferentes: Revutsky compôs as suas três coletâneas entre 1913 e 1924; os três Prelúdios op. 38 e os cinco Prelúdios op. 44 de Lyatoshinsky datam de 1942 e 1943. Apesar dos cerca de trinta anos que as separam, todas estas obras foram influenciadas pelas duas Guerras Mundiais. O ciclo op. 4, de Revutsky, é uma obra de um jovem compositor que ainda procura a sua linguagem própria. Em oposição, os Prelúdios op. 7 e op. 11, escritos depois de o compositor ter estado na Guerra, são obras mais maduras e mais dramáticas, onde Revutsky utiliza padrões característicos da dança ucraniana, numa tentativa de valorizar a cultura nacional do seu país. As duas coletâneas de Boris Lyatoshinsky, compostas durante a Segunda Guerra Mundial, utilizam a canção tradicional e a poesia ucraniana para exaltar o sofrimento e a fé do povo ucraniano, e o seu próprio sofrimento, uma vez que Lyatoshinsky se encontrava em Saratov.

A investigação sobre o contexto histórico da cultura musical ucraniana entre os finais do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX contribuiu para uma melhor percepção sobre o a época em que Revutsky e Lyatoshinsky se inseriram e de que maneira foram influenciados no seu desenvolvimento como compositores. As biografias complementaram a explicação sobre a importância que ambos tiveram para o desenvolvimento da música ucraniana, mais propriamente, para a música para piano. Juntamente com a análise analítica das obras selecionadas, os objetivos a que me propus ao iniciar este trabalho de investigação foram cumpridos.

Assim, o ponto forte deste trabalho foi a oportunidade de promover os prelúdios para piano de ambos os compositores ao fazer uma análise analítica detalhada de cada um deles. Por outro lado, um ponto fraco desta investigação foi a impossibilidade de ter um apoio auditivo para os Prelúdios op. 11 de Revutsky, o que dificultou o processo de análise dos mesmos.

Futuramente, espero que esta dissertação suscite a curiosidade para a descoberta de outras obras destes compositores, assim como a divulgação das mesmas através de publicações de possíveis investigações. Também, serve de

incentivo para a realização de gravação dos dois Prelúdios op. 11 de Levkó Revutsky, visto que, de todas as obras analisadas, foi o único ciclo que aparenta não ter sido gravado.

8. Bibliografia¹⁶

- Gordiychug, M. (.-с. (1990). *Історія української музики: Кінець XIX - початок XX ст. (História da Música Ucraniana: Final XIX - Início séc. XX)* (Vol. 3). Kyiv: Наукова Думка (Pensamento Científico).
- Gordiychuk, M. (.-с. (1992). *Історія української музики: 1917 - 1941 (História da Música Ucraniana: 1917 - 1941)* (Vol. 4). Kyiv: Наукова Думка (Pensamento Científico).
- Ilyashenko, T. (2017). Традиції Ф. Мендельсона в становленні жанру мініатюри у сучасній українській музиці (As tradições de F. Mendelssohn na formação do género de miniatura na música ucraniana contemporânea). *Аспекти історичного музикознавства (Aspetos da Musicologia Histórica)*, (10), pp. 135-150.
- Kalashnykova, A. I. (2017). Творчість українських композиторів 20-х рр. XX ст. (Criação dos compositores ucranianos nos anos 20 do séc. XX). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство (Cultura da Ucrânia. Série: História da Arte)*, (56), pp. 290-299.
- Kalashnykova, A. I. (2020). Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини хх ст. (Parâmetros de estilo na formação da música de piano ucraniana nas formas breves do primeiro terço do séc. XX). (*Дисертація доктора філософії (Tese de Doutoramento)*). Харківська Державна Академія Культури, Харків (*Academia Estadual de Cultura de Carcóvia, Carcóvia*), pp. 1-225.
- Korniy, L. &. (2011). *Історія української музичної культури (História da Cultura Musical Ucraniana)*. Kyiv: Навчальне видання (Edição Educacional).
- Kovalska-Frayt, O. (2009). Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якимена та Б. Лятошинського (Tendências simbolistas nas obras programáticas para piano de F. Yakimen e B. Lyatoshinsky). *Музична україністика: сучасний вимір (Estudos Musicais Ucranianos: Dimensão Contemporânea)*, (3), pp. 188 – 199.
- Kozarenko, O. (2015). Про деякі універсальні музичного світу Бориса Лятошинського (Sobre algumas universalidades do mundo musical de Boris Lyatoshinsky). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство (Boletim Da Universidade de Lviv. Série História da Arte)*, (16), pp. 33-37.

¹⁶ Toda a bibliografia usada encontra-se em ucraniano. Optou-se por manter a referência bibliográfica no alfabeto cirílico (original) e, de seguida, incluir uma tradução em português, em alfabeto romano.

- Kripak, O. (2021). Виконавські засоби відтvoення фактурної програми фортепіанного твору (на прикладі циклу "Шевченківська Сюїта" Б. Лятошинського (Meios interpretativos para a reprodução de um programa textural numa obra para piano (no exemplo do ciclo Suite Shevchenko) de . pp. 47 - 54.
- Kuzik, V. (2013). Ревуцький Лев Миколайович (Revutsky Lev Mykolayovych). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені ПІ Чайковського (Boletim Científico da Academia Nacional de Música P.I. Tchaikovsky da Ucrânia)*, (101), pp. 458-462.
- Kuzik, V. (2015). Логіка "мудрої музики" Левка Ревуцького (Lógica da "Música Sábia" de Levkó Revutsky). 15, pp. 8-21.
- Martsenkivska, O. (2013). Учитель та учень (Р. М. Глієр та Б. М. Лятошинський) (Professor e Aluno (R. M. Glière e B. M. Lyatoshinsky)) . *Київське музикознавство (Musicologia de Kiev)*, (47), pp. 263-278.
- Martsenkivska, O. (2014). Загальні тенденції музичного романтизму та їх прояв у фортепіанній творчості Б. Лятошинського (Tendências gerais do romantismo musical e a sua revelação nas obras para piano de B. Lyatoshinsky). *Київське музикознавство (Musicologia de Kiev)*, (48), pp. 132-148.
- Martsenkivska, O. (2016). Фортепіанна творчість Р.М. Глієра та Б.М. Лятошинського в контексті семантичного аналізу (Criação pianística de R. M. Glière e B. M. Lyatoshinsky no contexto de análise semântica). *Київське музикознавство (Musicologia de Kiev)*, (52), pp. 116-134.
- Martsenkivska, O. (2018). Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства) (Gênero da Ballada na música de B. Lyatoshinsky (sobre o problema das tradições e da inovação). *Київське музикознавство (Musicologia de Kiev)*, (57), pp. 45-59.
- Martsenkivska, O. (2019). Неофольклоризм як романтична тенденція в музиці Бориса Лятошинського (Neofolclorismo como tendência romântica na música de Boris Lyatoshinsky). *Київське музикознавство (Musicologia de Kiev)*, (58), pp. 127-148.
- Melnyuk, M. V. (2019). Фортепіанна творчість українських композиторів XX-XI століття (Criação pianística dos compositores ucranianos dos séc. XX-XXI). (Магістерська робота) (Tese de Mestrado). Вінницький Державний Педагогічний Університет Імені Михайла Коцюбинського, Вінниця (Universidade Pedagógica Estadual Mykhailo Kotsyubynsky de Vinnytsia, Vinnytsia).

- Nikolay, G. (2010). Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття (A música pianística ucraniana como um fenómeno de cultura do séc. XX). *Ars inter Culturas*, (1), pp. 121-132.
- Novikov, Y. (2007). Фактурно-композиційні аспекти драматургії "Шевченківської сюїти" для фортепіано Б. Лятошинського (Aspetos de Textura e Composição da Dramaturgia da "Suite Shevchenko" para piano de B. Lyatoshinsky. pp. 108 - 114.
- Oleinyuk, S. (2012). П'ять прелюдій для фортепіано Б. Лятошинського: образно-тематична концепція циклу (Cinco Prelúdios para piano de B. Lyatoshinsky: concepção imagem-temática do ciclo). *Сучасна музика в сучасному світі: Збірник наукових праць (Música Contemporânea no Mundo Moderno: Coleção de Artigos Científicos)*, pp. 29-31.
- Ryabuha, N. O. (2007). Ліричний герой як суб'єкт жанру мініатюри (на прикладі фортепіанних творів Л. Ревуцького) (Herói lírico como sujeito de género na miniatura (no exemplo das obras pianísticas de L. Revutsky)). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв (Boletim da Academia Estadual de Design e Artes de Carcória)*, (1), pp. 81-90.
- Ryabuha, N. O. (2015). Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості) (A poética da imagem sonora do mundo de B. Lyatoshinsky (no exemplo das obras pianísticas). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство (Cultura da Ucrânia. Série: História da Arte)*, (51), pp. 26-39.
- Samokhvalov, V. (1974). *Борис Лятошинський (Boris Lyatoshinsky)*. Kyiv: Музична Україна (Ucrânia Musical).
- Savchuk, I. (2020). Борис Лятошинський у комунікативних форматах української музичної культури ХХ століття (Boris Lyatoshinsky nas formas comunicativas da cultura musical do séc. XX). *Сучасне мистецтво (Arte Contemporânea)*, (16), pp. 158–170.
- Savchuk, I., & Gomon, T. (2019). Рання творчість Бориса Лятошинського: семантичний аспект (Obras iniciais de Boris Lyatoshinsky: aspeto semântico). *Мистецтвознавство України (História da Arte da Ucrânia)*, (19), pp. 169-182.

Anexos

ТРИ ПРЕЛЮДІЇ

Тв. 4 (1914)

ТРИ ПРЕЛЮДИИ

Соч. 4 (1914)

1
(Des-dur)

Lento

p

dolce

3

3

3

3

3

3

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *cresc.*, *mf*, *dim.*, *pp*, *f*, and *ff*. There are also triplets and slurs indicated.

dim.

rit.

dim.

a tempo

p

rit.

morendo

2
(fis-moll)

Andantino

p *pp*

2

This page of musical notation is for a piano piece, likely from a 19th-century repertoire. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 6/8. The music features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes many slurs, ties, and fingerings, indicating a complex and expressive piece. The piece concludes with a *m. d.* (more da) marking, suggesting a repeat or a continuation of the piece.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and ornaments.

- System 1:** Features a *poco a poco* crescendo and a *crescendo* marking. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.
- System 2:** Includes a *f* (forte) dynamic marking. The treble part features a series of chords and a melodic line, while the bass part continues with a steady accompaniment.
- System 3:** Continues the musical development with various articulation marks and a steady accompaniment in the bass.
- System 4:** Features a *sf* (sforzando) dynamic marking. The music is characterized by a series of chords and a melodic line, with a *rit.* (ritardando) marking at the end of the system.
- System 5:** Includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music is characterized by a series of chords and a melodic line, with a *rit.* (ritardando) marking at the end of the system.
- System 6:** Features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The music is characterized by a series of chords and a melodic line, with a *rit.* (ritardando) marking at the end of the system.

8

più mosso

rit.

dim.

3
(cis-moll)

Presto

f

dim.

pp marcato

The image displays five systems of musical notation for a piano piece, likely in G major (one sharp). Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a *sf* (sforzando) marking in the first measure and a *p* (piano) marking in the fourth measure.
- System 2:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking in the first measure and a *sf* marking in the fourth measure.
- System 3:** Contains a *sf* marking in the first measure, a *f* (forte) marking in the second measure, and a *p* marking in the fifth measure. The bass line has a series of eighth notes marked with an '8' and a dashed line.
- System 4:** Starts with a *p* marking in the first measure and a *mf* (mezzo-forte) marking in the fifth measure.
- System 5:** Features a *cresc.* marking in the fourth measure.

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system features a treble staff with chords and eighth notes, and a bass staff with a similar rhythmic pattern. The second system continues the melody and includes a *sf* (sforzando) marking. The third system concludes the piece with a final *sf* marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

ДВІ ПРЕЛЮДІЇ

Тв. 7 (1918, 1921)

ДВЕ ПРЕЛЮДИИ

Соч. 7 (1918, 1921)

1
(Es-dur)

Andante ♩ = 52

cantabile

The musical score is written for piano in E major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is Andante, with a metronome marking of ♩ = 52. The key signature is one sharp (F#). The score consists of four measures. The first measure is marked 'f' (forte) and the second measure is marked 'p' (piano). The third measure is marked 'cantabile' and the fourth measure has a triplet of eighth notes. The melody in the right hand is a cantabile line, and the left hand provides a rhythmic accompaniment.

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Features a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The right hand has a slur over a triplet of eighth notes. The left hand has a slur over a triplet of eighth notes.
- System 2:** Includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The right hand has a slur over a triplet of eighth notes. The left hand has a slur over a triplet of eighth notes.
- System 3:** Includes a *leggero* marking, a *rall.* (rallentando) marking, and a *a tempo* marking. The right hand has a slur over a triplet of eighth notes. The left hand has a slur over a triplet of eighth notes.
- System 4:** The right hand has a slur over a triplet of eighth notes. The left hand has a slur over a triplet of eighth notes.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system shows a treble and bass staff with various notes and rests. The second system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line, marked with *dim.* (diminuendo). The third system continues the melodic and supporting lines, with a measure marked with an '8' and a dashed line. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line, marked with *pp* (pianissimo) and *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo). The fifth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line, marked with *pp* and *poco a poco cresc.*

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. It includes the markings *m. s.* and *poco allarg.*. The second system continues the piece, featuring a *rall.* marking and a *sf* dynamic. The third system is marked *Tempo I* and includes the markings *non affrettare* and *ff*. A measure rest of 8 measures is indicated at the start of this system. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and slurs. Dynamics like *sf* and *ff* are used to indicate changes in volume. Tempo markings like *poco allarg.* and *Tempo I* are used to guide the performer's speed. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

The image displays a musical score for piano, organized into three systems. The first system consists of three staves (treble, middle, and bass clefs) with various musical notations, including triplets and a 'm. d.' (moderato) marking. The second system also features three staves, with a 'dim.' (diminuendo) marking and a triplet. The third system includes a 'rit.' (ritardando) marking, followed by a 'Presto' tempo change, and an 'accelerando' marking. A 'pp' (pianissimo) dynamic marking is present in the third system. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature.

The musical score consists of four systems of staves, likely for a piano. The notation includes various musical symbols and dynamics:

- System 1:** Features a *cresc* (crescendo) marking. The bass staff has a complex texture with many beamed notes and accidentals. The treble staff has a more melodic line.
- System 2:** Includes a triplet of eighth notes in the treble staff. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.
- System 3:** Starts with a *f* (forte) dynamic. The treble staff has a series of chords. The bass staff has a melodic line. A *p poco rubato* (piano, a little rubato) marking appears in the middle of the system.
- System 4:** Features a *sf* (sforzando) dynamic. The treble staff has a long, ascending melodic line with a slur and a fermata. The bass staff has a similar ascending line. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

2
(b-moll)

Vivace $\text{♩} = 92-100$

p

f

p

3 5 2 5 2 4

Animato

pp sub.

3

5

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The first system includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second system features a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system includes a 'marcato' marking. The fourth and fifth systems show complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation is presented in a clear, professional layout with standard musical symbols and clefs.

The musical score consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system includes a tempo marking *poco allarg.* and a dynamic marking *ff*. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second system includes a tempo marking *Tempo I* and a dynamic marking *rf*. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The third system includes a dynamic marking *dim.* and a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The fourth system includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The time signature is 3/4.

- System 1:** The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplet markings (3). The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking *p* (piano) appears in the second measure.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. The treble staff has more triplet markings. The bass staff includes some rests and sustained notes.
- System 3:** The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff has a *cresc. molto* (crescendo molto) marking, indicating a significant increase in volume. An 8-measure rest is indicated in the treble staff.
- System 4:** The piece concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic marking in both staves. The treble staff has an 8-measure rest at the beginning of the system. The bass staff features a series of chords and moving lines.

ДВІ ПРЕЛЮДІЇ

Тв. 11 (1924)

ДВЕ ПРЕЛЮДИИ

Соч. 11 (1924)

1
(a-moll)

Andantino (♩=60)

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked 'Andantino (♩=60)' and begins with a piano (p) dynamic. The second system includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system is marked 'Più sostenuto' and begins with a pianissimo (pp) dynamic. The fourth system continues the piece with various musical notations including triplets, slurs, and accidentals. The key signature is one flat (A minor).

The image shows a musical score for 'The Swan' by Maurice Ravel. It consists of two staves. The upper staff is for the piano, and the lower staff is for the vocal line. The piano part begins with a piano (*pp*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The vocal line is in 3/4 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Come primo e con moto

The first system of the musical score for 'Come primo e con moto' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a piano (p) dynamic marking. The upper staff features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a half note, and finally a quarter note. The lower staff features a triplet of eighth notes followed by a quarter note, then a half note, and finally a quarter note. The tempo is marked 'Tempo I' with a first ending bracket. The system concludes with a 'poco allarg.' (poco allargando) instruction.

Tempo I 3

The first system of the musical score for 'The Swan' from 'The Nutcracker' is shown. It consists of two staves, Treble and Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a variety of notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets marked with a '3' and a bracket. Dynamic markings include 'rit.' (ritardando) and 'pp' (pianissimo). The system ends with a double bar line.

2
(Fis-dur)

Allegro ritmico ♩ = 132-144

The musical score is written for piano in F# major (Fis-dur) and 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The tempo is marked 'Allegro ritmico' with a quarter note equal to 132-144 beats per minute. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dashed line with the number '8' indicates the start of the eighth measure. The final system is marked 'leggiero' (light). The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#).

8

8

f

p

p

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, both with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The second system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The third system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fourth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The fifth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a series of eighth notes. The notation is written in a clear, legible style, with various musical symbols and markings used to indicate pitch, rhythm, and dynamics.

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system includes a forte (*f*) dynamic marking. The second system includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system features a complex melodic line in the treble staff with many beamed sixteenth notes and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. The fourth system continues the melodic development in the treble staff. The fifth system features a forte (*f*) dynamic marking and includes a crescendo hairpin. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

pp *poco a poco cresc.*

mp

mf *p*

f

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation is complex, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is D major (two sharps). The first system includes a treble and bass staff with a grand staff. The second system features a treble staff with a grand staff and a bass staff. The third system consists of a grand staff. The fourth system includes a treble and bass staff. The fifth system features a grand staff. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo). The notation is highly detailed, with many notes and rests, and includes a variety of musical symbols such as slurs, ties, and accidentals.



Три прелюдии

Соч.38

Б.Лятошинский

I

Сонце заходить, гори чорніють,
Пташечка тихне, поле німіє,
Радіють люди, що одпочинуть,
А я дивлюсь... і серцем лину
В темний садочок на Україну.

Т. Шевченко

Солнце заходит, горы чернеют,
Пташки стихают, поле немеет,
Отдых приходит — люди довольны,
А я лишь гляну... и сердцу больно,
И на Украину стремлюсь невольно.

Т. Шевченко

Andante sostenuto



a tempo



The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system shows a piano introduction with a treble and bass staff. The treble staff begins with a series of eighth notes, and the bass staff has a similar rhythmic pattern. A dynamic marking *p* (piano) is present at the end of the system.

System 2: The second system continues the piece, featuring a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning, and a *mf* (mezzo-forte) marking is present at the end.

System 3: The third system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking *p poco creso.* (piano poco cresendo) is present in the middle of the system.

System 4: The fourth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking *poco rit.* (poco ritardando) is present in the middle of the system, and a *a tempo* marking is present at the end. The word *cantabile* is written in the treble staff.

System 5: The fifth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking *segue* (segno) is present in the middle of the system.

First system of musical notation, measures 1-3. Treble and bass staves with various notes and rests.

Second system of musical notation, measures 4-6. Treble and bass staves with various notes and rests.

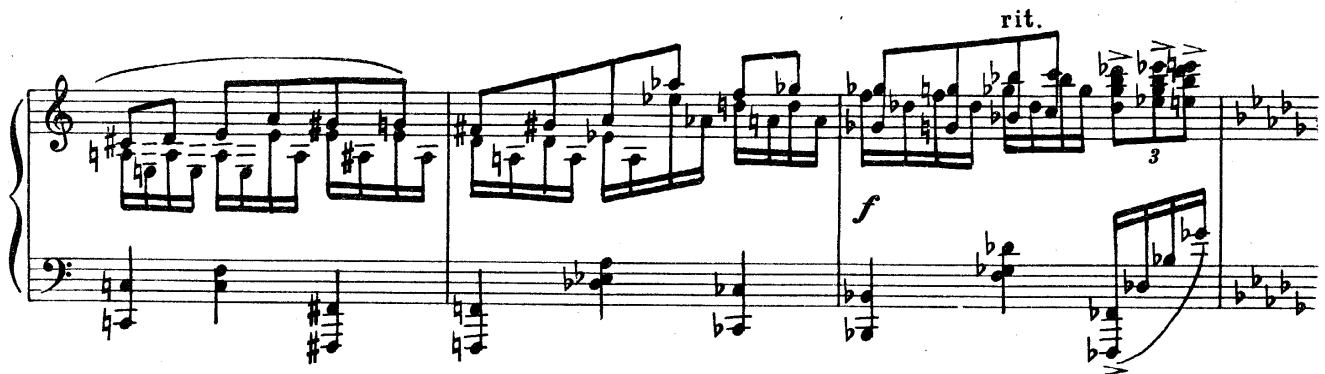
Third system of musical notation, measures 7-9. Treble and bass staves with various notes and rests. Includes tempo markings *poco rit.* and *più rit.*

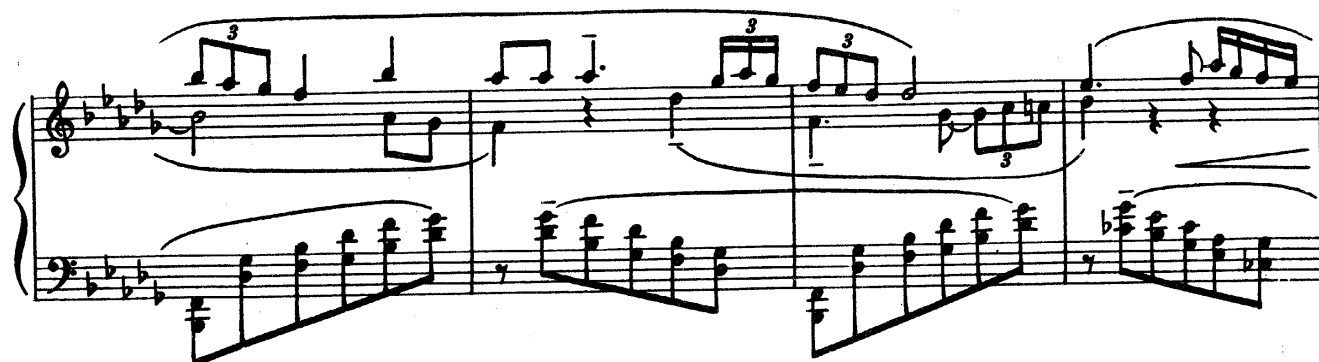
Poco più mosso ed agitato

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Treble and bass staves with various notes and rests. Includes dynamic marking *pp* and tempo marking *cresc. poco a poco*.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Treble and bass staves with various notes and rests.

Sixth system of musical notation, measures 16-18. Treble and bass staves with various notes and rests.





Три прелюдии

Соч.38

Б.Лятошинский

II

Сумують комни без диму,
А за городами за тином
Могилы чорніі ростуть.

Т. Шевченко

И трубам горестно без дыма;
За огородами, за тыном
Могилы черные растут.

Т. Шевченко

Lento tenebroso

p

poco rit.

a tempo

p

cantabile

First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The time signature is 4/4. The system begins with a half note in the treble and a half note in the bass. A crescendo hairpin leads to a fortissimo (*f*) dynamic. The system ends with a decrescendo hairpin leading to a *dim.* (diminuendo) dynamic. The lower staff has an 8-measure rest indicated by a dashed line.

Second system of the musical score. It begins with a *rit.* (ritardando) marking, followed by a *a tempo* marking. The dynamics are *pp* (pianissimo) and *p cresc.* (piano crescendo). The system features complex chordal textures in both staves, with the lower staff having a 4-measure rest.

Third system of the musical score. It begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The system shows a change in the key signature to four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat) and a change in the time signature to 3/4. The lower staff has a 4-measure rest.

Fourth system of the musical score. It continues the 3/4 time signature and four-flat key signature. The system features dense chordal textures in both staves, with the lower staff having a 4-measure rest.

Fifth system of the musical score. It begins with a *f* (forte) dynamic, followed by a *p cresc. sempre* (piano crescendo, always) marking. The system features complex chordal textures in both staves, with the lower staff having a 4-measure rest.



First system of a musical score in bass clef. The right hand features a complex, arpeggiated texture with many beamed sixteenth notes. The left hand plays a simpler accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The system concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Second system of the musical score. The right hand begins with a *a tempo* marking. The left hand starts with a *p* (piano) dynamic. The right hand then moves to a *espress. molto* (expressive, very much) section, indicated by a hairpin. The system ends with a crescendo leading into the next system.

Third system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, while the left hand provides a steady accompaniment. The system concludes with a crescendo.

Fourth system of the musical score. The right hand begins with a *più p* (even softer) dynamic. The system concludes with a crescendo.

Fifth system of the musical score. The right hand starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The system concludes with a *ppp* (pianississimo) dynamic marking.

Три прелюдии

Соч.38

Б.Лятошинский

III

І на оновленій землі
Врага не буде, супостата.
А буде син, і буде мати.
І будуть люди на землі.

Т. Шевченко

И на воспрянувшей земле
Врага не будет, супостата,
А будут сын и мать, и свято
Жить будут люди на земле.

Т. Шевченко

Moderato con moto e sempre ben ritmico

pp

p poco cantabile

poco cresco.

p

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands, using treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music features complex chords and arpeggiated patterns. The first system includes a *cresc.* marking. The second and third systems feature triplets. The fourth system also includes a *cresc.* marking. The fifth system shows a gradual decrescendo. The page is numbered 75 in the bottom right corner.

First system of a musical score in D major (two sharps). It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, including chords and moving lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Second system of the musical score. It begins with the tempo marking *rit.* (ritardando) and transitions to *a tempo*. The music includes a piano (*p*) dynamic marking and features a mix of melodic and harmonic textures.

Third system of the musical score, marked *cantabile* (cantabile). The tempo is slower and more lyrical. The notation shows flowing melodic lines in both staves, often connected by long slurs.

Fourth system of the musical score, marked *mp* (mezzo-piano). It includes the instruction *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco). The music builds in intensity and features more complex harmonic structures.

Fifth system of the musical score, featuring triplet markings (*3*) over several measures. The texture is dense with many notes, creating a rich harmonic and rhythmic effect.

This musical score is for a piano piece, likely a short study or a character piece. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The piece begins with a treble staff featuring a triplet of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The first system includes a forte (*f*) dynamic marking. The second system features a crescendo (*cresc.*) marking. The third system includes a *sempre* marking and a ritardando (*rit.*) instruction. The fourth system continues the *rit.* instruction. The fifth system includes a *più rit.* marking. The piece concludes with a double bar line and a copyright notice [1942].

[1942]

Пять прелюдий

Соч.44

Б.Лятошинский

I

Lugubre ma non troppo lento

f *p* *mf* *mp* *poco marc.*

pochiss. rit.

p cresc.

poco rit. *a tempo*

f *mf*

mf

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur over the first two measures, marked *cantabile*. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *dim.* (diminuendo). The key signature has four flats.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line, ending with a triplet marked *rit.* (ritardando). The left hand accompaniment continues. The key signature remains four flats.

Third system of the musical score. The right hand features a triplet marked *a tempo*. The left hand accompaniment continues. Dynamics include *pp* (pianissimo). The key signature remains four flats.

Fourth system of the musical score. The right hand features a long melodic line with a slur, marked *dim.* (diminuendo). The left hand accompaniment continues. The system concludes with a final chord marked *pp* (pianissimo). The key signature remains four flats.

Пять прелюдий

Соч.44

Б.Лятошинский

II

Lento e tranquillo

pp *p cant. espr.* *3* *3*

3 *3* *3* *3*

rit. *a tempo* *più p* *mf* *3* *3*

p *pp sempre* *mp cant.* *3* *3*

[m. s.] espr. *[m. s.]* *[m. s.]* *[m. s.]* *[m. s.]* *[m. s.]* *3* *3* *3* *3*

First system of a musical score in G-flat major (three flats). The right hand features a melodic line with triplets and a fermata. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and triplets. The system concludes with the marking *m. s.*

Second system of the musical score. It begins with a *rit.* (ritardando) marking over a triplet in the right hand, followed by a *a tempo* marking. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). The system ends with a fermata in the right hand.

Third system of the musical score. It features a *rit.* marking and a *più p* (pianissimo) dynamic. The right hand has a melodic line with triplets and a fermata. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a key signature change to A major (two sharps).

Fourth system of the musical score, now in A major. It starts with a *a tempo* marking. Dynamics include *pp*, *mp molto espr.* (mezzo-piano, molto espressivo), and *più p*. The right hand has a melodic line with triplets and a fermata. The left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of the musical score. It continues in A major. The right hand has a melodic line with triplets and a fermata. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a fermata in the right hand.

Пять прелюдий

Соч.44

Б.Лятошинский

III

Allegro agitato

f

marc.

sf

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, with a crescendo hairpin. The bass clef staff features a sequence of chords, with a forte (*sf*) dynamic marking. A slur connects the final measures of both staves.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with chords and single notes. The bass clef staff has a series of chords, with a fortissimo (*sf*) dynamic marking. A slur connects the final measures of both staves.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains chords and single notes. The bass clef staff features a triplet of eighth notes, followed by chords. A slur connects the final measures of both staves.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains chords and single notes. The bass clef staff features a triplet of eighth notes, followed by chords. A slur connects the final measures of both staves.

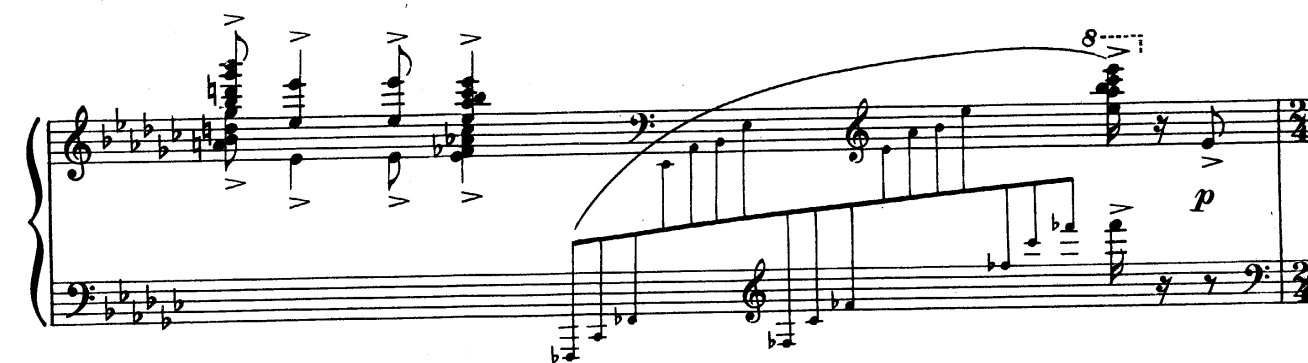
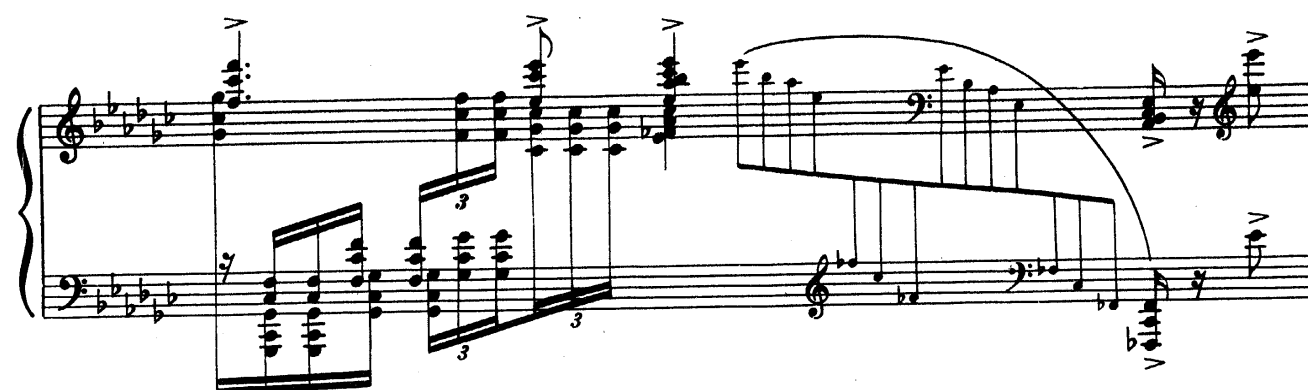
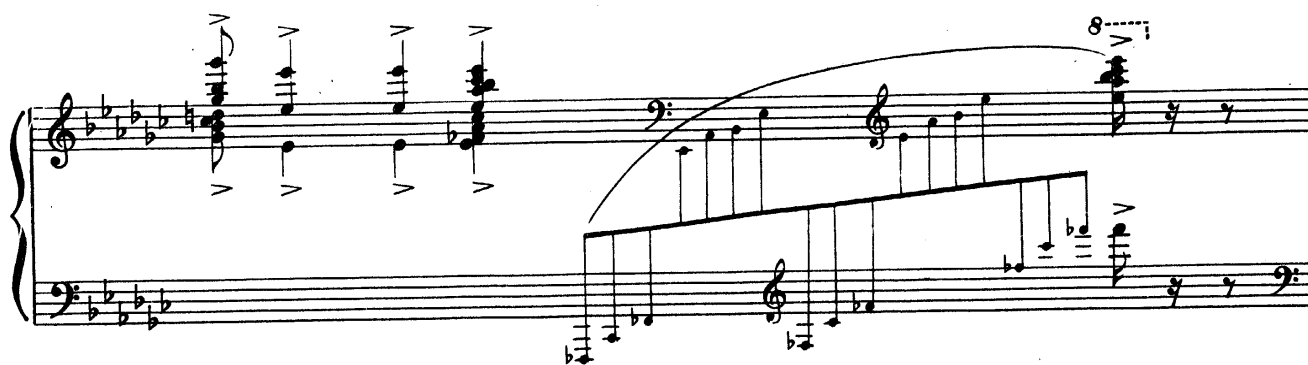
First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes, some with accents. The lower staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, also with accents. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is placed at the beginning of the lower staff. A *cresc.* (crescendo) marking is placed between the two staves.

Second system of the musical score, continuing the two-staff arrangement. The notation includes various note values and rests, with accents and slurs indicating phrasing. The key signature remains three sharps and the time signature 2/4.

Third system of the musical score. The upper staff features a series of chords, many of which are beamed together. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. The lower staff continues with a melodic line. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the upper staff towards the end of the system.

Andante. Con disperazione

Fourth system of the musical score, starting with the tempo and mood instruction "Andante. Con disperazione". The system begins with a *ff* dynamic marking. The upper staff contains a series of chords and a melodic line. The lower staff features a series of chords, some marked with a "3" indicating a triplet. The system concludes with a *sf* (sforzando) dynamic marking and a final chord.



Пять прелюдий

Соч.44

Б.Лятошинский

IV

Andante sostenuto

p

p espr.

mf

p

poco rit.

a tempo

p

5 4 2 5 4 2 1 8 2 9 5 4 1 2 5 4 5 3 2 1 3

And. simile

cresc.

rit.

f

a tempo

p cantabile

And.

And.

And.

And.

poco rit.

a tempo

p

m.d.

red. simile

m.d.

red. simile

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (5, 3, 5) and a triplet of eighth notes (1, 4, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 2, 3). The word *cresc.* is written below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (5, 3, 5) and a triplet of eighth notes (1, 4, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 2, 3). The word *rit.* is written above the treble staff. The word *Meno mosso* is written above the treble staff. The word *f* is written below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (5, 3, 5) and a triplet of eighth notes (1, 4, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 2, 3). The word *rit.* is written below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (5, 3, 5) and a triplet of eighth notes (1, 4, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 2, 3). The word *rit.* is written below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a triplet of eighth notes (5, 3, 5) and a triplet of eighth notes (1, 4, 3). Bass staff has a triplet of eighth notes (1, 4, 3) and a triplet of eighth notes (1, 2, 3). The word *pp* is written below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff.

Пять прелюдий

Соч.44

Б.Лятошинский

V

Impetuoso

f

sf

cresc.

First system of a musical score in 4/4 time, key of D major. It features a piano introduction with a descending eighth-note scale in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand, marked with a forte (*ff*) dynamic.

Meno mosso

Second system, marked **Meno mosso**. It begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The right hand plays a series of chords, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with a half note in the right hand and a half note in the left hand.

Tempo I

Third system, marked **Tempo I**. It features a forte (*sf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.

Meno mosso

Fourth system, marked **Meno mosso**. It features a forte (*sf*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*). The right hand plays a series of chords, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with a half note in the right hand and a half note in the left hand.

Tempo I

Fifth system, marked **Tempo I**. It features a forte (*sf*) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand continues with a rhythmic accompaniment. The system ends with a triplet of eighth notes in the right hand and a half note in the left hand.

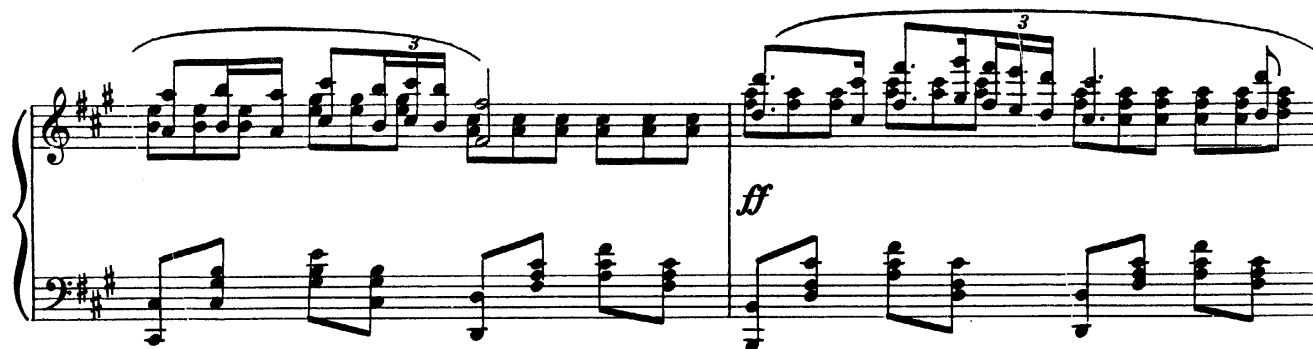


Meno mosso

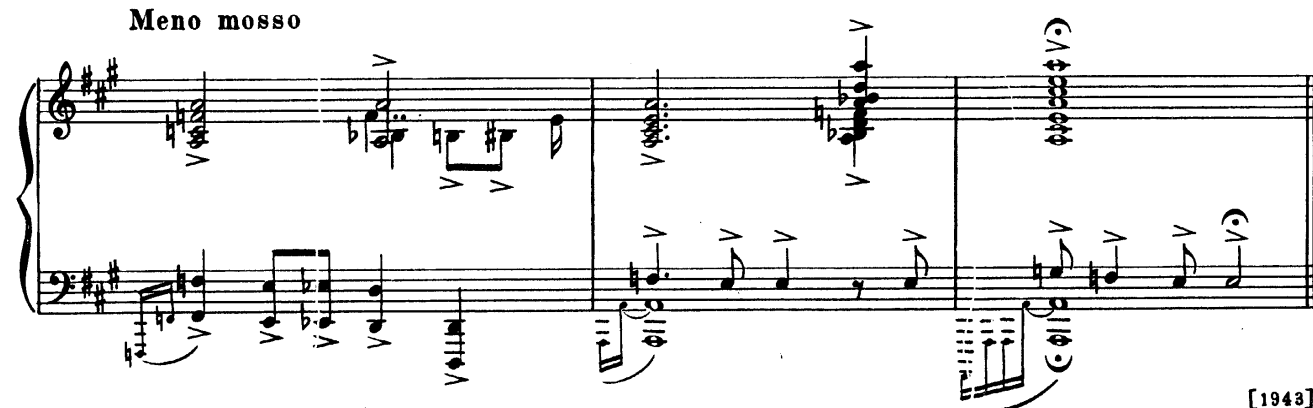
sf f cresc.

Andante sostenuto

sf più f e cant.



Meno mosso



[1943]

Яром, хлопці, яром

Дуже повільно

Укр. нар. пісня

Soprano

Я- ром, хлоп- ці, я- ром, пше-ни- чень- ка ла- ном,

Piano

S

тем- ни- ми лу- га- ми шов-ко-ва тра- ви- ця.

Pno.

Ой піду я лугом

Обработка В. ЛЯТОШИНСКОГО

Andante

tr espress.

p

Ой пі-ду я лу - гом, лу-гом-до-ли-но - ю, а чи не зу-стрі-нусь

mf

з ро - дом, зро-ди - но - ю. Ой там мо - я се - стра

mf

пше-ни-чень-ку жа - ла, ска-зав я їй „адрас-туй“,

p

„здо-ров“ не ска-за-ла. „Тим то-бі я, бра-те,

pochissimo più mosso *p*

„здо-ров“ не ска-за-ла: за гір-ки-ми сльо-за-ми

rit. *p*

а tempo Темпо І те-бе не впізна-ла. На тяж-кій ро-бо-ті

p

тяж - ко на-роб-лю-ся, як при-йду до - до - му,

rit. *mf* а tempo
ся-дуй за-жу-рю-ся. По-ста-ри-ли, бра-те,

p
ме-не чу-жі ха-ти, чу-жа ро-бо-тонь-ка

mp rit. *pp*
та зла не-до-лень-ка!

ОЙ ЗАПИВ КОЗАК, ЗАПИВ

Ноты с сайта - www.notarhiv.ru

Обработка Н. ЛЫСЕНКО

Andante cantabile

нар

p

Piano accompaniment for the first system. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* (forte) at the beginning, *dim.* (diminuendo) in the middle, and *p* (piano) at the end.

teneramente

p

ten.

Ой за - пив ко - зак, за - пив,

Piano accompaniment for the second system. The right hand continues the melody with a long note, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include *p* (piano) at the beginning.

cresc.

dim.

p

ой та за - пив, за - гу - ляр - ся,

Piano accompaniment for the third system. The right hand continues the melody, and the left hand provides harmonic support. Dynamics include *cresc.* (crescendo) at the beginning, *dim.* (diminuendo) in the middle, and *p* (piano) at the end.

а його кінь воро́ненький

cresc. та на ста́ні за́сто-яв-ся. *p*

1. Ой запив козак, запив,
Ой та запив, загулявся,
А його кінь вороненький
Та на стані застоявся.
2. Ой порадь мене, коню,
Де ми будем ніч ночувати,
Де ми будем ніч ночувати,
Хто нам буде постіль слати?
3. Та переночуєм
Ой в степу при дорозі!
Ой на лютім морозі,
Та при білій березі.

—
ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

—
MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO

Prelúdios para Piano dos compositores ucranianos Levkó
Revutsky (1889 – 1977) e Boris Lyatoshinsky (1895 – 1968)
Anastácia Poustovgar

