

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Лю Янь

ПЛАНІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ МУЗИКИ Ф. ШОПЕНА

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

Довжинець І. Г. Довжинець,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музично-

інструментального виконавства

«10» грудня 2020 року

Виконавець

Лю Янь Лю Янь

«10» грудня 2020 року

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ШОПЕН ТА ЙОГО ЕПОХА	6
1.1. Шопенівська спадщина в наукових джерелах	6
1.2. Романтичний стиль у європейському виконавстві	10
1.3. Національні риси творчості Фридерика Шопена	14
Висновки до РОЗДІЛУ 1	19
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА СКАРБНИЦЯ ШОПЕНА ЯК НАДБАННЯ ЛЮДСТВА	21
2.1. Новації романтичного піанізму.....	21
2.2. Виконавські та педагогічні принципи Шопена-піаніста	27
2.3. Трансформація польських танцювальних жанрів у фортепіанній фактурі Шопена	41
Висновки до РОЗДІЛУ 2	52
ВИСНОВКИ	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	57

ВСТУП

Актуальність теми. Стильна гра є одним з головних завдань виконавської діяльності. На це зорієнтована як концертна практика, так і процес академічного музичного навчання, зокрема фортепіанного. Професійний музикант за родом своєї діяльності стикається з необхідністю відтворення музики різних стилів і епох, а орієнтація в стилях є важливою умовою виконавської діяльності музиканта. Сфера романтичної музики складає значний пласт актуалізованого репертуару як концертуючих виконавців, так і навчального процесу усіх ланок, оскільки саме тут зосереджено ряд нагальних для музичного виконавства і педагогіки проблем. Значна віртуозність фортепіанного викладу багатьох романтичних творів, безсумнівно, пов'язана з розквітом віртуозного виконавства в епоху музичного романтизму та пануванням так званого «блискучого стилю». Музика всесвітньо відомого польського композитора Фридерика Шопена (1810 – 1849) складає унікальний художній фортепіанний і національний феномен, має епохальну значимість для виконавства. Шопен – художник геніального обдарування, який залишив глибокий слід у розвитку світової музики, відбив у своїй творчості широкий діапазон нових ідей, митець, котрому вдалося найбільш повно себе виразити засобами однієї тільки фортепіанної музики. Творчість композитора є взірцем романтичного стилю в музиці. Твори Фридерика Шопена, як і твори романтичної епохи, вимагають від виконавця значної «співтворчості» та емоційної гнучкості, саме тому включення їх до переліку «репертуарних» є вкрай необхідним, тому осмислення усіх виконавських аспектів цієї проблеми сьогодні є актуальним.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному музикознавстві визначають стиль Шопена [64], а також запропоновано цілий напрям в світовому виконавстві, зокрема Д. Рабінович увів в науковий обіг визначення «шопенізму» [51]. Важливою працею, яка присвячена вивченню спадку Шопена, є стаття відомої української мистецтвознавиці Л. Кияновської

«Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові» (2010) [24], а взаємини митця з українським мистецтвом дослідила в дисертації інша українська дослідниця – Р. Сулім «М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків» (1999) [59].

Мета – виявити особливості стилістики шопенівської фортепіанної музики. Згідно мети сформульовано наступні **завдання**:

- *окреслити* стильові координати романтичної доби в європейському виконавстві;
- *розкрити* національні риси композиторського письма Шопена;
- *охарактеризувати* особливості піаністичного стилю Ф. Шопена та його педагогічні принципи;
- *виявити* трансформації жанру мазурки в творчості Шопена.

Об'єкт дослідження – фортепіанна музика Ф. Шопена.

Предмет дослідження – піаністичні особливості шопенівських творів.

Методи дослідження базуються на поєднанні взаємодоповнюючих наукових підходів: системного (коли різні процеси та явища вивчаються в сукупності відношень і зв'язків між ними), історичного аналізу (дозволяє прослідкувати виникнення, формування та розвиток об'єктів у хронологічній послідовності), синтезу (спрямований на об'єднання різних елементів у єдине ціле для глибинного пізнання сутності явищ), музично-теоретичного аналізу (передбачає розбір структури творів та виконавських засобів їх виразності).

Елементи наукової новизни одержаних результатів полягають у з'ясуванні міри впливу польських національних та романтичних рис на педагогічно-виконавсько-композиторський шопенівський стиль.

Практичне значення одержаних результатів. Положення роботи можуть бути використані в навчальних курсах: «Історія фортепіанного виконавства», «Фах (фортепіано)», «Ансамблеве виконавство», «Основний музичний інструмент», у практичній роботі з названих дисциплін, а також при написанні робіт присвяченій творчості Ф. Шопена.

Апробація результатів та публікації. Робота обговорювалася на засіданнях кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка. Положення магістерської роботи отримали апробацію на II Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 6–7 травня 2020, доповідь «Феномен «шопенівської фактури»), III Міжнародній науково-практичній конференції «Академічна культура дослідника в освітньому просторі: європейський та національний досвід» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 14–15 травня 2020, сертифікат серія ФІСФ, № 1212/671, доповідь «Спадок Фридерика Шопена як надбання європейської академічної музичної культури»), студентській науковій онлайн-конференції «Дні науки-2020» (Суми, Сум ДПУ ім. А.С. Макаренка 22 жовтня 2020, доповідь «Піаністичі особливості виконання музики Ф. Шопена»). За темою дослідження опубліковано дві статті в наукових виданнях: «Феномен стилю Шопена у фортепіанній музиці» (Мистецькі пошуки : зб. наук. пр. Вип. 12. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 272 – 276) та «Виконавські та педагогічні принципи Шопена-піаніста» (Дні науки-2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми: ФОП Цьома С. П., 2020. С. 121–124).

Зв'язок з науковою темою кафедри. Робота виконана згідно колективної теми науково-дослідної роботи кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства «Україна у світовому мистецькому просторі: діалог культур (протокол №7 від 13. 12. 2017).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 62 сторінки. Список використаних джерел налічує 72 позиції.

РОЗДІЛ 1. ШОПЕН ТА ЙОГО ЕПОХА

1.1. Шопенівська спадщина в наукових джерелах.

Різномічне вивчення творчості Фридерика Шопена складають важливу частку надбань музикознавчої науки. Ряд дисертаційних праць присвячені вивченню стилю музики композитора та його епохи, дослідженню фортепіанної фактури, біографічних даних про митця та ряду інших аспектів. Серед відомих авторів слід назвати праці Б. Асаф'єва [5], І. Белзи [8; 9], В. Горностаєвої [15; 16], К. Ігумнова [19], В. Ландовської [31], Ф. Ліста [33], Л. Мазеля [35; 36], Я. Мільштейна [39; 40; 41], Ю. Кремльова [29; 30], Г. Кухарського [66], В. Пасхалова [48], І. Польської [49], Т. Самвелян [54], А. Соловцова [57; 58], М. Томашевські [60], Р. Шумана [69], L. Bronarski [72] та багатьох інших.

Окремі дисертаційні дослідження присвячені дослідженню спадщини Шопена. Серед них дисертації Николаєва В. А. «Шопен-педагог и его значение в истории фортепианного искусства» [46; 47] (Москва, 1989), Сулім Р. А. «М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків» [59] (Київ, 1999), Школярєнко С. І. «Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена» [64] (Харків, 2017), Бондаренко Н. Б. «Онтологія жанра мазурки в творчестве Ф. Шопена» [6] (Саратов, 2017) та інші.

Окремі аспекти творчості Шопена вивчали відомі українські вчені Л. Гнатюк [13] (Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія. НМАУ. Київ, 2012). Дослідженням мазурок Шопена займалися польські музикознавці, зокрема Я. Мікетта, який центральним предметом аналізу обрав гармонію, мелодику і форму мазурок. Проблему мелодики розглянув у своєму дослідженні польський науковець І. Возняк.

Цінними працями є монографічні дослідження Н. Кашкадамової «Фортепіанне мистецтво Шопена» (2000) [22], Ю. Кремльова «Шопен. Очерк жизни и творчества» (1949) [30], Ф. Ліста «Ф. Шопен» (1956) [33],

Я. Мільштейна [39; 40; 41], Т. Розової «Фридерик Шопен» (1960) [53], А. Соловцова «Фридерик Шопен. Жизнь и творчество» (1956) [57] тощо.

Особливості шопенівської педагогічної системи отримали висвітлення в працях Я. Мільштейна [41], В. Ніколаєва [45], І. Белзи [8; 9]. Педагогічній діяльності Шопена також приділено значну увагу в роботах авторитетних біографів композитора, зокрема І. Белзи, Ю. Кремльова, Ф. Листа, В. Сластеніна, М. Томашевські, а також музикознавців, які досліджували особливості педагогічних принципів, методу навчання, виконавську стилістику гри митця.

Ракурс історичного жанроутворення глибоко представлений в дослідженні К. Зєнкіна «Фортепианная миниатюра Шопена» [18]. Важливий ракурс творчості митця розкрито в збірнику за редакцією С. Хентової «Шопен, каким мы его слышим» [67]. Монументальною працею, узагальнюючою роки досліджень М. Томашевські стала книга «Шопен: человек, творчество, резонанс» [60]. Томашевські повно висвітлює джерела західної, перш за все польської шопеніани, що дозволяє розширити і уточнити концепцію трактування творчості Шопена.

Музикознавець В. Цуккерман вказував: «Щоб правильно, оцінити причини і характер зв'язків між мелодикою Шопена і італійців, необхідно поглянути на це питання ширше. Шопен відчував сильний потяг до вокальної стихії, до співу, в ті часи вокальна кантилена особливо пишно розцвіла саме в італійській опері, з чим і пов'язаний інтерес Шопена до цієї музики» [62, с. 115]. Таким чином, вчений наголошував, що спорідненість шопенівської мелодики з італійськими оперними колоратурами існувало завдяки внутрішній схильності композитора до звуку співучої, вокальної природи. Рухливість і мінливість «шопенівської» мелодії виражається, зокрема, в її переходах від широкої кантилени до орнаментальних пасажів вокального характеру, що викликають асоціації з оперними аріями *bel canto*. Цей стильовий взаємозв'язок неодноразово відзначалася багатьма дослідниками

Важливу точку зору висловив лауреат конкурсу імені Шопена, видатний виконавець і педагог Л. Оборін: «Щось втрачено. Чують Шопена односторонньо. Буває грають змістовно, але немає витонченості, властивої цьому стилю. Бракує інтимності, благородства». Серед причин занепаду традиції виконання музики Шопена Оборін вказує на «вузькість, однобічність музичного розвитку піаністів. Обмеженість інтересів. Замкнутість в технічній роботі. Шопен вимагає яскравості, сміливості, музичної різнобічності. Загалом <...> масштабу і благородства особистості виконавця» [67, с. 274].

Також і Б. Асаф'єв з пронизливою очевидністю висловлював думку про те, що «вміти грати в Шопена мазурки Шопена – вища за складністю майстерність» [67, с. 96]. М. Томашевські кваліфікує проблему жанру мазурки, як проблему символізації «ледь відчутної "польськості"» [60, с. 352].

Я. Мільштейн, в аспекті вивчення романтичного стилю зазначає, що «виконання романтичних творів вимагає в емоційно-образному відношенні всю людину цілком, без залишку, вимагає величезної напруги сил, а на це виконавці зараз йдуть неохоче ... Ми все більше і більше втрачаємо безпосередні зв'язки з романтичною музикою, і молоде покоління виконавців часом вже не знає, як її грати <...> Якщо раніше спостерігалася, романтична аберація класичної музики, то тепер, навпаки, – класична аберація романтики» [39, с. 47].

Авторитетний педагог і музикознавець Л. Мазель відзначав, що «найсуттєвішим для мелодики Шопена є органічне поєднання структурної цілісності, безперервності з мовною виразністю – поєднання, яке зближує Шопена з класиками російської музики. Ця властивість проявляється в творах Шопена найрізноманітніших жанрів – від прелюдій до сонат» [35, с. 150].

Стиль Шопена відрізняється великою внутрішньою цілісністю, незважаючи на те, що всередині нього діють різноспрямовані тенденції. Так, Д. Рабінович підкреслює: «Музика Шопена – взірць рідкісної монолітності. У нього немає творів, які розрізнялися б за своєю стилістичною

спрямованістю» [52, с. 364]. Дослідник шопенівської творчості М. Томашевські виділяє сім домінуючих ознак шопенівського стилю і сім парних їм якостей протилежних або доповнення існуючих. Їх сукупність дозволяє представити творчий образ польського музиканта, який уособлює романтизм і одночасно виходить за його межі. Той факт, що шопенівський стиль є максимально динамічним в силу існуючих всередині нього, взаємно протилежних тенденцій, дозволив вченому на підставі системи ознак говорити про «синдром Шопена» [60, с. 669–670]. Л. Мазель говорить про сміливе новаторство Шопена в області форми і гармонії, яке багато в чому випереджає діяльність як його сучасників, так і наступних композиторів, особливу увагу приділяючи аналізу одночастинних вільних форм, які в шопенівській творчості поєднують свободу розвитку з класичною стрункістю цілого [36, с. 182–231].

Для з'ясування особливостей піаністичного виконання музики Шопена слід зосередити увагу на вивченні характеристик романтичного стилю у виконавстві.

1.2. Романтичний стиль у європейському виконавстві.

Романтизм відомий в енциклопедичній літературі як ідейний і художній напрям в європейській і американській духовній культурі кінця XVIII – першої половини XIX століття. Його етапи включають: ранній романтизм, пов'язаний, з попереднім класичним стилем, перші два десятиліття XIX століття, середній етап охоплює 30–80 роки XIX століття, та пізній, протягом якого здійснювався перехід, до наступних стильових моделей. Слід зазначити, що така періодизація є досить умовною, вона дає змогу окреслити та усвідомити розвиток музичного романтичного стилю в аспекті його відозмінювання.

Романтизм в музиці виявив глибокі спадкоємні зв'язки з класичним стилем: незважаючи на помітну своєрідність в ідеях, сюжетах, жанрах, стилістиці національних шкіл, романтизм зберігав багато спільного з творчістю видатних композиторів попереднього часу, зокрема музику віденських класиків, та музику епохи відродження і бароко. Романтичному мистецтву притаманні важливі спільні риси, що стосуються як композиційної будови твору, так і стилістики.

Творчість романтиків ґрунтувалася на принципі індивідуальності музичного висловлювання, тому їх технічний арсенал розглядався як засіб вираження різних аспектів музичної думки. Орієнтація на подолання технічних складнощів позбавляє музичного змісту цих творів. В інструментальній музиці різних форм простежуються риси музичного живопису, а також програмності, як загального принципу романтизму. Романтизм з'явився свого роду реакцією на досягнення попередньої йому епохи Просвітництва. Негативні наслідки наукового, економічного, соціального прогресу привнесли і нові контрасти і антагонізми, а також розшарування, духовне спустошення особистості, втрату її значення. Наслідуючи традиції мистецтва середньовіччя, іспанського бароко та англійського ренесансу, композиторам-романтикам вдалося розкрили надзвичайну складність, глибину і антиномічність внутрішнього, суб'єктивного світу людини, характерну індивідуальній особистості нескінченність осягнення як зовнішнього так і внутрішнього її світу.

Сутнісними рисами романтичного мистецтва в цілому став інтерес до сильних і яскравих почуттів, всепоглинаючих пристрастей, до таємних рухів душі, до інтуїтивного і несвідомого. Разом з тим для романтизму характерним став захист свободи і самоцінності особистості, культ індивідуальності, як окремої людини, так і цілих націй і епох, що зумовило цінність фольклору та звернення до його витоків.

Мистецтво музикантів романтичного напрямку надавало значну роль емоційній стихії. Мінливість внутрішнього світу особистості передавалася за допомогою сильно розвиненої імпровізаційності, покликаної передати своєрідний психологічний портрет ліричного героя музичного твору. Знаковою якістю романтичної імпровізації було, в свою чергу, варіювання як спосіб вираження різних внутрішніх станів людини. Доказом служить авторитетна думка Б. Яворського, який, описуючи рецензії Стендаля на виступи його сучасників, підкреслював: «Це був час блискучих співаків. Стендаль, багаторазово відзначав різноманітність темпераментних та емоційних відтінків при повторенні слів тексту і однакової музичної фрази» [70, с. 590].

В області естетики романтизм протиставив характерному для класичного мистецтва «наслідуванні природи» творчу активність митця, перетворення реального світу. Проявами цих процесів в романтизмі стали розімкнення літературних стилів і жанрів, взаємопроникнення мистецтв, синтез мистецтва, філософії, релігії тощо.

Як і будь-яке явище поняття стилю можливо розглядати з різних точок зору. У всякому, творі мистецтва стиль є організуючим чинником, «вищим видом художньої єдності» [55, с. 10]. Художній, в тому числі і музичний, стиль впливає на формування творчого мислення, а творче мислення, водночас, виражається через стиль.

Стиль в музиці є ієрархічним поняттям. Так, М. Михайлов виділяє такі стильові рівні, як історичний стиль (стиль епохи), стиль напрямку та індивідуальний стиль [41а]. Можна охарактеризувати стиль як систему

музичного мислення, до якої входять як зміст, так і засоби музичної виразності [35, с. 17].

Стиль епохи охоплює твори, що виникли в межах Півного історичного періоду. Стиль напряму характеризує особливості, які існували в рамках історичного стилю течії, школи та інші. Індивідуальний стиль, тобто стиль конкретного композитора, є основою, первинним елементом вказаних групових стильових рівнів і має на них значний вплив.

Стиль по відношенню до творчості композитора з одного боку є формуючим чинником, з іншого сам стиль формується під впливом індивідуальної творчої діяльності композитора, «що дає підстави говорити, про інтегративну єдність стильового напрямку в музичному мистецтві і творчої манери, конкретного композитора. Сам стиль у автора: виявляється через систему стильових ознак загальних закономірностей, що лежать в основі: його музичного мислення. Такі закономірності можуть бути притаманні всьому стильового напрямку в цілому, однак їх втілення у окремо взятого автора носить відбиток його індивідуального бачення», – визначає В. Конен [26, с. 203].

Романтизм як стиль епохи є досить складним питанням. Творчість композиторів, які відносяться до романтичного стилю, має значні відмінності не тільки на індивідуальному рівні, але і в стилях шкіл, напрямків, а також щодо, національного елементу музичної творчості. Однак в цілому, безсумнівно, існує певна система стильових ознак, що дозволяє визначити романтизм саме як стиль епохи.

Музичний романтизм відрізняє особлива роль лірики, емоційна безпосередність, свобода вираження. Як і романтичним письменникам, музичним романтикам властивий інтерес до минулого, до далеких екзотичних країн, любов до природи, схиляння перед народним мистецтвом. Романтичний стиль в музиці охоплює твори різних жанрів – симфонічної, оперної, інструментальної музики. В рамках кожної з них існують свої стильові принципи у відповідності до специфіки жанрів. Проте в якості загального

принципу для всього романтичного музичного мистецтва слід вказати на те, що С. Скребков визначив як «діалектика інтонаційних взаємоперетворення, здатність самих принципів музичної мови, формоутворення і тематизму до переходів у свою протилежність» [55, с. 217].

Аналізуючи втілення цього принципу в творчості Шопена, вчений виявляє особливі властивості фактури творів композитора, що проявляється у мелодизації супроводу основних тем, у супроводжуваних акордах і пасажах, у яких у Шопена часто містяться інтонаційні зерна основної мелодії. Інтонації ці часом настільки яскраві, що з пасажів перетворюються в тематичні структури, а потім знову розчиняються в фігурації супроводу. У цьому можна вбачати принцип взаємоперетворення різних типів інтонування, в цілому характерних для романтичної музики.

У фортепіанній музиці композитори-романтики особливо схильні до мініатюри різних жанрів. Коротка п'єса передає враження якогось моменту, стає легкою замальовкою настрою, пейзажу, характерного образу. У мініатюрі цінуються відносна простота, близькість до жанрових основ пісні, танцю, можливість створити оригінальний характер. У романтичній музичній мініатюрі досягається висока змістовність, рельєфна образність; при стислості форми вона відрізняється, яскравою, експресією, оскільки передає, як правило, один емоційний стан [17].

На розвиток віртуозного романтичного фортепіанного стилю виконання вплинув значний розвиток інструменту: зміни в конструкції спрямовані на збільшення сили і гучності звучання, поява педалей. Намір виконавців досліджувати і виявити всю повноту можливостей нового інструменту закономірно породило явище фортепіанної віртуозності.

Віртуозний стиль виконання є невід'ємним атрибутом романтичного виконавського мистецтва. Іншими словами, не всякий виконавець-віртуоз належить до романтичного напрямку, але всякий виконавець-романтик не може не бути віртуозом. «У грі романтиків настільки, як і в їх музиці, присутні

піднесеність душевного ладу і піднесеність думок. Драматична контрастність, поглиблена патетика, щирий ліризм в рівній мірі властиві як творам, так і манері їх виконання. Те ж можна сказати про такі якості, як барвистість, оркестральність, віртуозний блиск» [68, с. 391].

Віртуозність є необхідною і невід'ємною якістю романтичного стилю гри. Віртуоз у перекладі з італійської *Virtuoso* та від латині *Virtus* означає «сила», «доблесть», «талант», тобто музикант, артист, художник, який з легкістю долає значні технічні труднощі. Термін «віртуоз» застосовується переважно до музикантів-виконавців, інструменталістів чи вокалістів. Мистецтво виконавця-віртуоза нерозривно пов'язане з артистичним натхненням, яке захоплює аудиторію яскравою, вражаючою інтерпретацією творів. Віртуозність дозволяє максимально повно донести до слухача зміст музичного твору. Проте при односторонньому захопленні виконавця віртуозністю зміст відступає на другий план і навіть приносить шкоду» [25, с. 96]. «Важливим компонентом артистичної чарівності майже всіх великих піаністів-романтиків була майстерність варіювання <...>, яке приваблювало товариською виконавською інтонацією при інтерпретації схожого, або ідентичного музичного матеріалу <...> артистам романтичної епохи як повітря необхідний був контакт з аудиторією» [20, с. 204].

1.3. Національні риси творчості Фридерика Шопена.

Музику Фридерика Шопена вважають національним символом і втіленням духу польського народу. Незважаючи на те, що більшу частину свого творчого життя композитор провів за межами рідної країни, тим не менш саме йому судилося аж до нашого часу нести бути головним, загальновизнаним лідером культури своєї країни в очах всього світу. Музика цього композитора стала національним феноменом, увійшла до повсякденного духовного життя кожної культурної людини і сприймається перш за все як творчість представника польського народу.

Музика Шопена ще за його життя отримала загальне визнання. Головною творчою темою Шопена була тема його батьківщини. Образ Польщі – картини її величного минулого, образи національної літератури, тогочасного польського побуту, звуки народних танців і пісень – все це калейдоскопом проходить через шопенівську творчість, наповнюючи її основним змістом. Образі такого «народного співця», в тій манері, з якою він оспівував велич своєї країни, є щось глибоко родинне естетиці тогочасних літературних романтиків-ліриків, зокрема видатного польського поета Адама Міцкевича, легендарного українського письменника і поета Тараса Шевченка, та інших. Дума і думки Шопена про Польщу наділялися в форму «недосяжною романтичної мрії» [6, с. 15].

Шопен отримав широку літературну і гуманітарну освіту, він добре знав літературу, вивчав естетику, особливий інтерес виявляв до історії Польщі і її культури. Своїм дитячим і юнацьким рокам Шопен зобов'язаний близьким знайомством з фольклором Польщі, і своїм характерним відношенням до нього рідних та знайомих. Шляхетська середовище, в якому обертався Шопен в дитинстві, була пов'язана з поміщицьким побутом, близьким селянського життя. Городянин Шопен неодноразово проводив літні місяці в селі і тут настільки глибоко проникся духом і стилем польського фольклору, що цей фольклор став основою його власної музичної мови. Характерно, що з творів Шопена раннього періоду особливо виділяються своїми високими художніми достоїнствами саме ті опуси (або частини їх), які спираються на інтонації польського фольклору.

Творчість Шопена природно і органічно вміщується в рамки передових художніх шукань свого часу. Нова лірична тема шопенівського мистецтва, властиве їй романтично-мрійливе, вибухово-драматичне переломлення, що вражає сміливістю музичної та гармонічної мови, новаторство в області жанрів і форм – все це є ключовими рисами творчого почерку Шопена. Воно перегукується з пошуками європейських композиторів-романтиків Шумана, Берліоза, Ліста, Мендельсона. Разом з тим мистецтву Шопена властива чарівна

самобутність, яка відрізняла його від усіх його сучасників. Шопенівська оригінальність виходила з національно-польських витоків його творчості, які сучасники відразу відчували. Шопен, як ніхто з композиторів, зумів об'єднати і сплавити воедино художні явища, які на перший погляд видаються взаємовиключними: вся його творчість спаяна дивовижно цілним, індивідуальним, гранично переконливим стилем, який спирається на різні, часом навіть крайні течії.

Шопен, незважаючи на явні зв'язки його творчості з жанровою, побутовою, народною музикою Польщі, з її національною літературою та історією, сприймається все ж не як композитор об'єктивно-жанрового, епічного або театрального-драматичного складу, а як лірик і мрійник. Шопенівське мислення психологічного складу ідеально відповідало саме фортепіанній музиці, в якій він сам розкрив потужні можливості для вираження образів мрій та ліричних настроїв. «Жоден інший композитор до тепер не перевершив поетичної чарівності шопенівської музики», – вказує В. Николаев [46, с. 76].

Не менш характерно і саме ставлення Шопена до народної музики своєї країни. «Культивування смаку, відсутність обивательської ідеології, властивій польській дворянській інтелігенції, у Шопена позначилися в такому піднесено благородному трактуванні національного фольклору, який відрізняє його стиль починаючи з самих ранніх творів. «Шопен немов би піднімає народну музику над побутом, очищає її від всіх «грубуватостей», тривіальності, «забрудненості». Він сприймає її через призму свого духовного аристократизму, через призму культурної і витонченої поезії, яка так переконливо і органічно піддається злиттю з розвиненим західноєвропейським музичним професіоналізмом. При цьому він, однак, не тільки не робить насильства над справжньою художньою природою фольклору, але, навпаки, з ревнивою ретельністю оберігає його національну чистоту», – натхненно зізнається А. Соловцов [58, с. 205].

Протягом двох з половиною століть після за епохи Ренесансу, музична творчість світового масштабу розвивалась майже виключно навколо трьох національних центрів. Усі значні художні течії відбувалися в руслі загальноєвропейської музики і виходили з Італії, Франції та австро-німецьких князівств. До середини XIX століття перевага у розвитку світової академічної музики належала саме їм.

Починаючи з 30-х років XIX століття на «периферії» Центральної Європи виникають одна за одною великі художні школи, які належать тим національним культурам, що мали слабо розвинене музичне мистецтво, або тривалий час залишалися в тіні. Так, новими національними школи стали російська, польська, чеська, угорська, норвезька, іспанська, фінська, англійська та інші. Вони були покликані «влити свіжий струмінь» в старовинні традиції загальноєвропейської музики. Вони відкрили перед нею нові художні горизонти, оновили і безмірно збагатили її виразні ресурси. Картина загальноєвропейської музики другої половини XIX століття немислима без нових, бурхливо квітучих національних шкіл. Однією з таких стала Польська національна композиторська школа, найяскравішим представником якої є Фридерик Шопен.

Водночас творчість Шопена одночасно вражає і своєю незалежністю від традицій, які склалися в національних композиторських школах XIX століття. Ті жанри, які для всіх інших представників національно-демократичних шкіл грали роль головних і опорних: опера, побутовий романс і програмна симфонічна музика, або повністю відсутні в шопенівській спадщині, або займають в ній другорядне місце. «Симфонічна музика в цілому, програмна зокрема, зовсім не входила в коло його художніх інтересів. Пісні, створені Шопеном, представляють певний інтерес, але займають суто другорядне становище порівняно з усіма його творами. «Музиці майстра чужі «об'єктивна» простота, «етнографічна» яскравість стилю, характерні для мистецтва національно-демократичних шкіл. Навіть в мазурках Шопен стоїть особняком,

в порівнянні з Монюшко, Сметаною, Дворжаком, Глінкою і іншими композиторами, які також писати твори з назвами танцювальних жанрів. В мазурках його музика насичена тим нервовим артистизмом, тією духовною витонченістю, які відрізняють кожен висловлений ним думку», – пише В. Конен [27, с. 247].

Як виконавець, Шопен не любив і боявся концертної естради, в житті він обертася переважно в аристократичному середовищі, і витончена атмосфера світського салону незмінно надихала його. Шопенівській музиці характерні блиск і «розкішна» краса віртуозності, які поєднуються з повним антиподом салонності. Зв'язки Шопена з салоном безперечні і очевидні. В XIX столітті зародилася салонна інтерпретація шопенівської музики, яка збереглася подекуди на Заході і в XX столітті. Проте, поверховість почуттів, помилкова, а не справжня віртуозність, позерство, акцент на витонченість форми в ущерб глибині і змістовності – ці обов'язкові атрибути світської салонності абсолютно чужі Шопену композитору і Шопену виконавцю. Витонченість форм вираження, яскравість висловлювання Шопена завжди пройняті значною серйозністю, насичені величезною силою думки і почуття, зв'язками з національним польським мистецтвом, вони не тільки хвилюють, вони часто вражають слухача.

Для Шопена ж «прекрасною мрією» протягом усього його життя була мрія про Польщу. «У його творчості немає відверто феєричних, потойбічних, казково-фантастичних мотивів, що такі характерні для західноєвропейських романтиків в цілому. Навіть образи його балад, навіяні романтичними баладами Міцкевича, позбавлені скільки-небудь ясно відчутного казкового колориту. Образи томління по невизначеному світу прекрасного у Шопена виявлялися не в вигляді тяжіння до примарного світу мрій, а в формі негасаючої туги за батьківщиною. Та обставина, що з двадцятирічного віку Шопен був змушений жити на чужині, що протягом майже двадцяти наступних років його нога жодного разу не ступила на польську ґрунт, неминуче посилювало його романтично-мрійливе ставлення до всього пов'язаного з

батьківщиною. В його уяві Польща все більше і більше ставала схожою на прекрасний ідеал, позбавлений грубих рис реальності і сприймається крізь призму ліричних переживань», [27, с. 250].

Одна з найхарактерніших рис шопенівської творчості його потужна, безпосередня доступність, яка вражає глибоко проникаючою силою впливу. На думку В. Конен «тільки окремі твори інших композиторів - наприклад, П'ята симфонія або «Патетична соната» Бетховена, Шоста симфонія Чайковського або «Незакінчена» Шуберта можуть витримати порівняння з величезним безпосереднім чарівністю кожного шопенівського такту. Навіть при житті композитора його музиці не доводилося пробивати собі шлях до аудиторії, долати психологічний опір консервативно налаштованого слухача - доля, яку поділяли все сміливі новатори серед західноєвропейських композиторів XIX століття. У цьому сенсі Шопен ближче композиторам нових національно демократичних шкіл (сформованих в основному в другій половині століття), ніж сучасним йому західноєвропейським романтикам» [26, с. 204].

Висновки до РОЗДІЛУ 1.

В кінці XVIII століття термін «віртуоз» починає застосовуватися до музикантів, вокалістів та інструменталістів, які здійснювали сольну кар'єру. Особливо яскраво віртуозне виконавство епохи романтизму розвивалося в галузі фортепіанного виконавства. Розуміння імпровізаційності, як основи романтичного виконавського мистецтва, робить, можливим «осягнення величезного значення емоційної сфери в мистецтві романтичної епохи. В романтичній музиці істотно оновився комплекс виразних засобів: мелодія стала більш індивідуальною, характеристичною, внутрішньо мінливою, яка відображає найменші зміни внутрішнього світу особистості. Гармонія і інструментування набули більше барвистих звучань, зросла роль зіставлень, вільних поєднань різнохарактерних епізодів. Романтична мелодика також зазнала ряду змін, вона набула більш широкого, безперервного розвитку, більш

примхливий ритм уникає повторності та регулярності та набув більш різноманітної і детальної обробки. Музичний романтизм також значною мірою збагатив, індивідуалізував засоби виразності, особливо фактуру, зробивши її одним з найважливіших елементів музичної образності. Комплекс засобів виразності, таким чином, відреагував на необхідність описувати різноманітні зміни емоційних станів людини, його внутрішніх переживань. Окреслюючи в загальноєвропейському професійному мистецтві нові шляхи розвитку, Шопен, як представник своєї національної культури, розкрив невідомі до того значні цінності, накопичені його народом. «Мистецтво такого масштабу, як творчість Шопена могла сформуватися тільки на підготовленій національному ґрунті, дозріти як плід старовинної і розвиненої духовної культури, власних традицій музичного професіоналізму, що не вичерпав себе і безперервно народжується у фольклорі. На тлі пануючих норм професійної музики Західної Європи яскрава самобутність ще «не займаного» фольклору країн Східної Європи сама по собі виробляла величезне художнє враження. Ідеали, свого народу, його панівний психологічний склад, історично сформовані форми його художнього життя і побуту, опора на музичний фольклор визначило особливості творчого стилю Шопена» [26, 295], – вказує В. Конен. Таким чином, новий, самобутній стиль Шопена, який у XIX столітті виявив значні композиторські новації, лежить в руслі романтично стилю піанізму, водночас сягає глибинними витокami національного польського мистецтва і нерозривно пов'язаний з ним.

РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННА СКАРБНИЦЯ ШОПЕНА ЯК НАДБАННЯ ЛЮДСТВА

2.1. Новації романтичного піанізму.

Самобутній виконавський феномен Шопена формувався значною мірою завдяки його величезній природній обдарованості як композитора. У різних біографіях композитора є відомості про те, як він, ще малюком, ночами самостійно підбирав на фортепіано п'єси, які його мати грала під час уроків танців, що проводилися в пансіонаті Шопенів, а до читання нот і азів аплікатурних прийомів Шопена навчила сестра. Критерії художнього смаку Шопена обмежувалися надзвичайно суворими рамками, поза якими він відмовлявся сприймати будь-що в категоріях мистецтва. Так, В. Цуккерман вказує на обмеження творчості Шопена рамками фортепіанної музики: «Цей, на перший погляд, нібито обмежений у своїй творчості композитор не тільки витримує порівняння з найбільшими зі своїх сучасників, але де в чому і підноситься над ними. Він безсумнівно перевершує Ліста по безпосередності мелодичної творчості. Він перевершує Шуберта діапазоном образних контрастів, Шумана – роллю цих контрастів и подальшого їх розвитку, логікою, вилаштуваністю і витонченістю цілого» [62, с. 45].

Національний колорит дуже тонко втілено Шопеном в його мелодиці, що увібрала в себе такі риси польського фольклору, як інтонаційне багатство, поєднання пісенних і танцювальних характеристик, які надають мелодії ритмічної гостроти, використання інструментальних типів варіювання. При цьому шопенівські пасажі поєднують в собі як інструментальні, так і вокальні риси, що породжує їх схожість з вокальними руладами, які властиві оперному стилю, *bel canto*. Шопенівська мелодія викладається як широкий розспів, поступово заповнюється «інструментальними» колоратурами, які також викликають асоціацію з українськими думами, або древніми українськими середньовічними билинами. Також відрізняє мелодії Шопена тонке поєднання

вокального інтонування з танцювальними елементами, що також притаманне польським народним мелодіям.

На основі польського фольклору, рис польської народної музики – співучості мелодії, ладового багатства, тісного зв'язку пісні з танцем, що визначає його розвинену ритміку, великого значення ролі варіювання як методу розвитку з переважанням інструментального типу, Шопен створив власний тип мелодії, що синтезує вокальні і інструментальні характеристики, а також жанрову належність пісні та танцю. Шопен також проявляє витончену винахідливість у розвитку мелодії. Розвиток мелодійної лінії у Шопена часто пов'язано з ритмічним розвитком – від великих тривалостей до більш дрібних, аж до пасажів. Унікальність шопенівської мелодики в тому, що ритмічний розвиток доповнюється інтонаційним збагаченням, завдяки чому мелодійна лінія зберігає співучий характер незважаючи на значне прискорення руху. Різні варіанти обігравання мелодійних інтонацій дають виконавцю можливість при повторі звернути увагу на ту чи іншу властивість мелодії, підкреслити різні її характеристики; що, безсумнівно, збільшує момент «співтворчості» виконавця з автором.

Інтонації шопенівської музики засновані на вокальній основі і співі. Мелодії Шопена дуже різноманітно моделюють довжину фрази, динаміку, паузи, характер дихання, завдяки чому грань між вокальним і інструментальним типом мелодизму поступово стирається. Завдяки роботі над шопенівською мелодикою для піаніста стає можливим більш повно вникнути в характерний для романтичної музики процес взаємопроникнення і взаємозв'язків інтонацій вокальної та інструментальної музики.

Шопенівські пасажі вирізняються рідкісним інтонаційним багатством, Творчість Шопена наскрізь пройнята мелодизмом, практично вся фортепіанна фактура його творів наскрізь просякнута мелодійними інтонаціями, аж до поліфонізації музичної тканини. При цьому розкриваються звукові можливості, характерні фортепіано. Шопенівське бачення виражальних можливостей

інструменту є свого роду кульмінацією романтичних пошуків в напрямку індивідуалізації матеріалу, «творчість Шопена є осередком найвищого уваги до цього інструменту» [11, с. 69].

Слід зазначити, що бачення виражальних можливостей фортепіано в ХХ столітті базувалося на принципово іншій основі в порівнянні з попередніми епохами. Це підтверджують спогади одного з відомих шопеністів А. Боровського: «У пору формування мого музичного смаку; з 1908 по 1915 рік, мене оточували музиканти, у яких Шопен не був у пошані <...> З запалом і перебільшеннями, властивими молодості, ми вважали музику Шопена застаріло., старомодною, пересічною, слащавою; коротше – банальною», – зазначав відомий педагог і піаніст Г. Ципін [63, с. 17].

У шопенівських творах також присутні різноманітні ритмічні фігури, пов'язані з танцювальним характером. Ритміка Шопена яскраво індивідуальна і варіативна. У ній, поряд з мелодією, також проявляється національний колорит, властивий творчості Шопена. «Що стосується Шопена, то Стасов протягом півстоліття щоразу, коли торкався теми національного в мистецтві, називав ім'я Шопена поруч з ім'ям Глінки» [32, с. 91]. При всій несхожості творчості російського і польського композиторів загальним для них був високий «градус» національного в творчості. Ритмічний розвиток мелодії у Шопена часто направлено в сторону подрібнення тривалостей, які переходять аж до пасажів. Однак такий рух не переходить в загальні форми руху, а зберігає свою інтонаційну природу, про що також необхідно пам'ятати при роботі над шопенівською спадщиною. Г. Нейгауз писав про те, що шопенівські пасажі – це «прискорена мелодія» [45, с. 143].

Варіаційний принцип розвитку, пов'язаний з фольклорною основою, використовується Шопеном з великою майстерністю. Композитор часто використовує інструментальний орнаментальний тип варіювання, який має на меті не тільки декоративні функції, він надзвичайно поглиблює інтонаційні можливості і виразність мелодії і разом з тим сприяє мелодійній

безперервності, плинності розгортання. Варіювання, яке проникало на всі рівні шопенівського музичного тексту, стало однією з атрибутивних рис його фортепіанного стилю: «Чи відома любов Шопена до варійованого викладу музичного матеріалу: Часто при повторі вноситься новий штрих – і в результаті змінюється ритміка, динаміка, фразування. Нерідко змінюється також і фактура» [14, с. 31].

Жанрове новаторство Шопена неодноразово відзначене дослідниками його спадщини. Як в рамках мініатюри, так і у великих формах Шопен збагатив фортепіанну літературу введенням нових жанрів балада, скерцо і новим трактуванням вже відомих: етюдів, прелюдій, ноктюрни, експромти, танцювальні жанри. Характерною рисою шопенівської творчості є також синтез різних жанрів: «Особливість, цього роду новаторства полягає, між іншим, і в тому, що, будучи вельми змістовним, збагачуючи образну сферу музики, воно в той же час обходиться без явної ломки будь-яких традицій в області окремих елементів музичної мови і виявляється в даному разі непомітним. Технічна основа цього новаторства майже завжди пов'язана у Шопена з новим трактуванням фортепіано, з новими типами викладу фактури» [35, с. 225].

Варіаційність, як засіб розкриття і передачі різних емоційних станів, була властива виконавцям романтичної епохи. Виконавська манера самого музиканта, композиторська творчість Шопена пронизані принципом варіаційності на всіх рівнях музичного тексту, водночас виступає найбільш показовим прикладом емоційної сфери в естетиці романтичного мистецтва.

Творчість Шопена мала значний вплив на творчість композиторів романтичного та пост романтичних напрямів. Найбільш значний «відбиток» шопенівської творчості музикознавці вбачають в мініатюрах К. Лядова і раннього О. Скребіна. Так, В. Каратигін підкреслює, що «Скребін в своїй творчості не тільки копіює, скільки продовжує, розвиває шопенівську традицію камерного піанізму. Рис подібності виразно проступають і в скребінській фактурі, ритміці. Жанри прелюдій, етюдів, деякі дослідження в жанрах мазурки і

ноктюрну, а також одночастинні фортепіанні поеми російський композитор інтерпретує і розвиває на основі вражень від трактування цих жанрів Шопеном» [21, с. 302].

Учені визначають, що витонченість фортепіанного звучання ранніх скрябінських творів виходять з шопенівської композиторської та виконавської традиції. Подібність творчості Скрябіна з творчістю Шопена також проявляється і в тому, що творчість обох авторів виростає з виразних можливостей фортепіано. Якщо творчість Шопена майже виключно пов'язано з фортепіано, то Скрябін пише і в симфонічних жанрах; проте в його оркестрових творах виразно відчувається фортепіанне трактування виразових засобів.

Прозорість фактури шопенівських творів, їх широкий внутрішній звуковий простір став для Дебюссі відправною точкою його власних пошуків нових ресурсів фортепіанного звучання. Вплинули на Дебюссі і технологічні принципи Шопена, з якими він стикнувся, працюючи над редакцією шопенівських етюдів «Шопенівське трактування фортепіано знаходить подальший розвиток у творчості Дебюссі, Равеля; раннього Скрябіна, які трактували віртуозність фортепіанного викладу як засіб вираження музичної думки. Творчість К. Дебюссі зазнала значного впливу шопенівської спадщини, про що неодноразово згадував і сам композитор; і його сучасники», - вказує Мордасова. А Маргарита Лонг наголошує, що Дебюссі в повній мірі сприйняв співучу, м'яку манеру звуковидобування, властиву шопенівській школі, «... грав він майже завжди на«півтонах», без будь-якої різкості, але з такою повнотою і густотою звуку, як грав Шопен» [34, с. 122], – згадувала вона про виконання творів Дебюссі. Яроцинський також зазначає, що Дебюссі «весь просочений Шопеном, немов би вжився в його гру» [71, с. 175]. Етюди самого Дебюссі також були написані під безсумнівним впливом шопенівських принципів фортепіанної гри і закономірно отримали посвячення польському композитору.

Про значний вплив шопенівського генія на російських композиторів відзначають багато авторів. Зокрема, пишуть, що Римський-Корсаков визнавав,

що вплив Шопена на нього був як в мелодійних оборотах його музики, так і в багатьох гармонічних прийомах. Вплив шопенівських творів на творчість видатного композитора-романтика Рахманінова можна помітити у рахманіновському поліфонічному письмі. Дослідниця В. Брянцева вказує на самобутнє сприйняття Рахманіновим шопенівської творчості: «В ранніх п'єсах Рахманінова шопенівський вплив <...> відразу направляється по іншому руслі – в порівнянні з витонченими, вишуканими шопенізмами молодого Скрябіна» [7, с.50]. «Мелодизація фактури відповідно до шопенівських принципів з багатьма іншими факторами привела до формування особливої рахманіновської поліфонії, віддаленим прототипом якої є шопенівські пасажі з їх багатою інтонаційною природою. В галузі віртуозної фортепіанної фактури Рахманінов сповна наслідує шопенівський принцип виразності мелодичних ліній, їх інтонаційної інтенсивності незалежно від темпу» [28, с. 284].

Таким чином, увібравши в себе атрибутивні риси музичного романтизму, Шопен разом з тим творчо їх преломлює, «переростаючи», за висловом М. Томашевскі, сучасну йому епоху. Подібним чином висловлюється і В. Горностаєва: «Шопенівська творчість знаходиться в найвищій точці романтизму. У ньому сконцентровано все найкраще, характерне для цього мистецького спрямування. Водночас, Шопен не сприйняв негативних його сторін» [16, с. 16].

Повноправний представник романтичного музичного мистецтва Шопен гармонійно синтезував у своїй творчості традиції віденських класиків і риси бахівської поліфонії, а також проявив деякі паралелі при порівнянні творів Шопена і французьких клавесиністів. Творчість великого польського музиканта Ф. Шопена зазнала значного впливу характерних рис романтичного мистецтва, водночас творчість самого Шопена вплинула на традиції музичного романтизму, а також на композиторів наступних поколінь в трьох аспектах: національному елементі в музиці, трактуванні жанрів і трактуванні інструмента, створило яскравий феномен сміливого та органічного

використання Шопеном «польських фольклорних традицій в поєднанні з глибоко розробленим варіаційним принципом розвитку [50, с. 238].

2.2. Виконавські та педагогічні принципи Шопена-піаніста.

Розвиток фортепіанної педагогіки в першій половині XIX століття обумовлений стрімкою трансформацією у фортепіанному виконавстві та появою віртуозного напрямку, відмінними рисами якого стали яскравість, блиск, швидкість гри. Віртуозному виконавству була характерне прагнення до технічної досконалості в ущерб образно-смісловій сторони виконуваного твору. Проте у педагогічних поглядах та технологіях навчання початку XIX століття в техніці звукодобування нерідко використовувалися технології ще з часів панівного поширення клавесина та епохи бароко, що не відповідало ні характерним особливостям механіки фортепіано, ні його виразним можливостям. Зокрема представники салонного напрямку Калькбреннер і Герц виступали за механістичний спосіб розвитку ігрового апарату [1].

Найбільш прогресивною музично-педагогічною працею XIX століття стала робота, видана в 1837 під назвою «Метод методів». Авторами її були бельгійський музикознавець Франсуа Фетисов та виконавець-віртуоз Ігнац Мошелес. Повна назва роботи звучала так: «Метод методів для фортепіано або Трактат про мистецтво гри на цьому інструменті, заснований на аналізі найкращих праць в даній галузі і спеціально методів К. Ф. Е. Баха, Марпурга, Тюрка А. Е, Мюллера, Дюссека, Клементі, Гуммеля, Адана, Калькбреннера і А. Шмідта, а також на порівнянні і оцінці різних систем виконання і аплікатури деяких знаменитих віртуозів: Шопена, Крамера, Дьолера, Гензельта, Ліста, Мошелеса, Тальберга» [2, с. 191]. На думку авторів «Методу» вибір рухового прийому обумовлений художніми завданнями, які стоять перед виконавцем. У різних випадках можуть бути доцільними різні рухи пальців і кисті. У дисертаційному дослідженні К. Мордасової детально проаналізовано цю роботу, зокрема вказано, що «перші згадування про даний рукопис зустрічається серед згадок про розпорядженнях Шопена з приводу його

паперів, зроблених ним незадовго до смерті. Нариси до «Методу» зберігалися після смерті композитора у його сестри. Л. Енджеєвич, яка подарувала їх згодом М. Чарториській – учениці Шопена. Чарториська, в свою чергу, заповіла цей рукопис польській піаністці Н. Яноте, яка й опублікувала їх вперше у 1898. Як з'ясувалося згодом, опубліковані замітки містили значну кількість спотворень і неточностей» [43, с. 82].

У науковій та методичній літературі зустрічаються різні думки про цінність методичних нотаток, залишених Шопеном. Основні положення своєї педагогічної системи Шопен мав намір викласти у вигляді фортепіанної школи, в якій, за словами Ф. Ліста, «він збирався підвести підсумувати свої думки про теорію і техніку свого мистецтва, своїм тривалим працям, своїм фактурним нововведенням, своєму глибокому досвіду» [62, с. 319].

У структурі основних принципів шопенівської педагогіки К. Мордасова виділяє три рівні: а) пріоритет художнього образу і його визначальне значення по відношенню до техніки гри; б) раціональний підхід до занять на всіх рівнях педагогічної системи і детерміновані технологічні принципи – природне положення руки на клавіатурі, включаючи підбір природної аплікатури, природне фразування і агогіка; особлива манера звуковидобування, новаторські принципи педалізації; в) розширення художнього кругозору учня, розвиток і заохочення його індивідуальності [43, с. 81].

Своєрідно Шопен говорить про подолання труднощів, які не є властивими природі фортепіано: «Намагалися винайти багато непридатних методів для навчання гри на фортепіано, методів які не мають нічого спільного з навчанням гри на цьому інструменті. Це подібно спробі навчання ходити на голові для того, щоб навчився ходити правильним чином. В результаті багато хто забув, як потрібно нормально ходити на ногах, а ходіння на голові так і не навчилися. Не вміють виконувати музику в істинному розумінні цього слова, а той вид технічних складнощів, над якими вони працюють, не має нічого, спільного з істинними складнощами музики і музики великих майстрів.

Складнощі ці вельми безпредметні – це свого роду новий вид акробатики» [62, с. 323].

У педагогіці Шопена аспект природи музичної виразності ґрунтувався на тому, що звук, подібно слову, є вираженням людської думки, художній образ можна досягнути, вникнувши в задум, у прихований зміст твору, який виявляється через використані автором засоби виразності, що створюють в комплексі його власний стиль. Думка про первинність музичного образу пронизують методичні замітки Шопена. Бачення музики як різновиду людської мови, здатної виражати почуття і думки, є найважливішою, передумовою для розуміння творчості Шопена у всіх аспектах його діяльності. У його системі на перше місце поставлено саме ідею твору, його музичний образ, виходячи з якого, визначається комплекс виразних засобів, необхідних для його реалізації. Переконавання у великих виразних можливостях музичної мови розкривається у висловленні самого Шопена: «Немає справжньої музики без прихованого задуму» [41, с. 16].

Шопен особливо наполягав на вивченні своїми учнями законів співу, бо усвідомлював, що фортепіанне звучання, як і звучання будь-якого іншого інструменту, не може претендувати на виразність, якщо не буде слідувати загальним законам розвитку музичної фрази. Шопенівські кантиленні мелодії, які зустрічаються в його творах, за логікою розгортання надзвичайно близькі за своєю будовою до вокальної фрази широкого дихання, що зумовлює необхідність слідувати при виконанні цих мелодій закономірностям співочого мистецтва.

У виконавців-вокалістів фраза безпосередньо пов'язана із взятим диханням, тобто відбувається безпосередня взаємодія технічного боку виконання зі стороною художньо-виразною. Проте процес звуковидобування на фортепіано не пов'язаний безпосередньо з інтонуванням, як це відбувається на струнно-смичковому інструменті, або у вокалістів. «Інтонування як симптом

емоційного стану – це відтворення звуку перш за все за допомогою голосового апарату» [12, с. 103].

В силу того, що музична мова і виконавський стиль самого Шопена почерпнув багато з італійської оперної музики, вокального стилю «*bel canto*», в педагогічній роботі Шопен-педагог велику увагу приділяв виробленні співучої манери гри, про що свідчать спогади його учнів. Він намагався звільнити виконання учня від будь-якої жорсткості, скутості, виробити гнучкість руки, без якої неможлива співуча манера гри: «Шопен прагнув до особливої співучої гри *cantabile*, що виключає різкий, «стукаючий» звук і в той же час сприяє максимальній красі музичної мови, її пластичності і виразності» [41, с. 31].

«Слово народилося зі звуку. Звук передував слову. Слово є різновид звуку. Користуючись звуками, створюють музику», – писав швейцарський піаніст і диригент А. Корто [65, с. 325]. Він також вказував, що «мистецтво, яке говорить звуками, є музикою. Мистецтво комбінування звуків. Вираз наших думок за допомогою звуків. Вираз наших почуттів за допомогою звуків» [66, с. 325].

Уподібнення Шопеном музичного та усного мовлення не випадково: ця тотожність була обґрунтована відомими музикознавцями, зокрема, Є. Назайкінським, який визнає, що «в музиці зберігаються загальні тілесні контури слова. Музичні мотиви і по числу звуків-тонів, і по протяжності нагадують на слух слова і цілком можуть бути названі, музичними лексемами <...> ці тіні або мелодико-ритмічні силуети, слів забезпечують слухові асоціації з промовою, дозволяють говорити про речитативність, декламаційність, оповідальність мелодики» [44, с. 157–158].

«Звучає слово, спілкування за допомогою слів входять у повсякденну практику кожної людини, відповідно закономірності побудови виразної музичної фрази піаністу доводиться запозичувати у вокалістів, оскільки у вокальній музиці людська мова найтісніше взаємодіє з промовою музичною. Підтвердження цього можливо знайти в будь-якому з творів Шопена, тому що містяться в них позначення фразування, штрихів, різних виконавських вказівок

при повторенні матеріалу викликають асоціації як з людською мовою, так і з вокальними руладами» [43, с. 92].

Відповідно до законів вокального виконавства Шопен у фортепіанній грі схилявся до фрази широкого дихання, яка здатна розвиватися природно і безперервно, не вдаючись, до зайвих темпоритмічних відхилень. Цей принцип почерпнутий з ноктюрнів композитора, кантилена яких найбільш близька до вокальних жанрів. «Спостережувані в цих творах фрази, побудовані на широкому диханні і забезпечені вишуканим мелодійним орнаментом, найбільш відповідають співочій природі. З іншого боку, шопенівські мазурки, з їх примхливим ритмом і більш вираженими рисами інструментальності, також створюють образ певної манери мови, ближчої до речитативу і декламації, що не скасовує для виконавця необхідності слідувати основним законам розвитку людської мови» [42, с. 95].

Важливою складовою педагогічної системи гри на фортепіано у Шопена було природне положення рук на клавіатурі. Шопен вважав за доцільне починати навчання в тому віці, коли учень досягає певного рівня фізичного розвитку з тим, щоб його навчання супроводжувалося максимально можливим розумінням основоположних принципів фортепіанної гри самим учнем. При цих умовах також стають можливими і максимально ефективні заняття. В своїх вказівках педагог також орієнтувався на руку дорослої людини у якій «при розташуванні руки довгі пальці виявляться на чорних клавішах, а короткі пальці на білих. Для того щоб домогтися рівного тиску, пальці, розташовані на чорних клавішах, повинні перебувати на одній лінії. Те ж саме відноситься і до пальців на білих клавішах, рука повинна залишатися гнучкою, кисть і передпліччя повинні приймати округленої форми, тим самим полегшуючи рух; подібний рух був би неможливим, якби пальці залишалися прямими» [65, с. 323–324].

Так, Шопен справедливо відзначає, що піаністи позбавлені труднощів, з якими доводиться стикатися виконавцям на інших інструментах і вокалістам, а

саме від необхідності постійного пошуку потрібної висоти звуку. Відповідно, для піаністів не існує і таких обмежень, пов'язаних з утворенням звуку як запас повітря для вокалістів і виконавців на духових, розподілення довжини смичка у виконавців на струнних інструментах, що створює додаткові складнощі для виконавського звукоутворення. Відмінність, яка виявляється в диханні, ритмі, штрихах різних голосів шопенівської фактури значно сприяє розвитку поліфонічного слуху. Найбільш яскраві прояви описаних моментів часто зустрічаються, наприклад, в мазурках, нерідко виникають в етюдах. Таким чином, в завдання виконавця входить не тільки необхідність користуватися педаллю в певних моментах, але також і необхідність не користуватися нею в тих випадках, коли це суперечить характеру викладу.

Шопен демонструє раціональний підхід до навчання, зокрема це стосується особливостей відтворення фортепіанної фактури та налаштування ігрового апарату виконавця. У формуванні положення рук на інструменті він рекомендує відштовхуватися від особливостей фортепіанної клавіатури і анатомічної будови людської руки. На відміну від інших педагогічних шкіл, які пропонували певну постановку руки, методика Шопена пропонує такий принцип організації руки на клавіатурі, щоб забезпечити її максимально раціональне використання. Позиція Шопена, яку він широко використовував у своїй педагогічній діяльності, заснована на природному положенні довгих пальців руки на чорних, тобто більш віддалених клавішах, а коротких пальців, відповідно, на білих, які розташовані ближче. У своїх методичних нотатках Шопен раціонально обґрунтовує переваги такої позиції, а також зручність устрою фортепіанної клавіатури. Розташування фортепіанної фактури в шопенівських творах і відповідає описаний вище тип організації рук на клавіатурі. «При виконанні шопенівських п'єс пошук найбільш доцільних ігрових рухів позитивно позначається як на слуховий активності учня, так і на організації його ігрового апарату, який в певній мірі, навіть з урахуванням індивідуальних відмінностей в будові пальців, кисті і т.д., до певної міри

змушений повторювати рухи рук Шопена-виконавця, який мав оптимально організований ігровий, апарат», – зауважує Мордасова [43, с. 172].

«Не можна перестати дивуватися генію того, хто так вдало сконструював фортепіано відповідно анатомії рук. Чорні клавіші, призначені для довгих пальців і є чудовою точкою опори. Чи можна придумати що-небудь більш досконале <...> і так як висота звуку задана настроювачем, то механічні труднощі гри на фортепіано, що має клавіатуру, пристосовану до руки, є найменшими. Зрозуміло, ми тут не торкаємося ні сприйняття музики, ні стилю, а говоримо лише про технічну сторону виконання – про те, що я називаю механікою» [66, с. 322]. Знаходимо вказівки Шопена про те, що пристрій клавіатури фортепіано задає певну форму руки, яка узгоджується, а з фізичним її будовою. «Було-б недоцільно починати розучування гам з гамми *G-dur*. Хоча гамма ця є найлегшою для прочитання, однак для рук вона є найважчою, бо не знаходить точок опори. Почнемо з тієї гами, при якій довгі пальці «зручно розташовуються на чорних клавішах, наприклад з гами *H-dur*» [66, с. 324].

Фортепіанні засоби виразності, що враховують особливості його конструкції, знайшла відображення і у шопенівській педагогіці. У цьому також полягає суттєва відмінність від сучасних Шопену посібників фортепіанної гри, оскільки в них в значній мірі унаслідувалась традиція клавірного виконавства, що зумовлювало використання в них прийомів і засобів менш відповідних новому інструменту і менш ефективних в нових умовах ніж шопенівські установки. Розуміння Шопеном музики як виду людської мови зумовило велику увагу, яку він приділяв питанням правильного фразування і точного дотримання штрихів у виконуваних творах. Шопен був прибічником природності фразування її логічності та відповідності законам музичної мови. В обов'язковому порядку Шопен рекомендував учням якнайбільше слухати оперних співаків і наслідувати вокальному виконанню на фортепіано. «Знання законів співу було для Шопена необхідною передумовою правильної

фортепіанної гри, і перш за все осмисленої фразування, теплоти висловлювання, гарного звучання», – зазначає Я. Мільштейн [41, с. 31].

Пристрій механіки фортепіанної клавіатури, на думку Шопена, знімає технологічні проблеми звукоутворення у піаністів, проте надає звучанню фортепіано абстрактного характеру, тому піаністу необхідно індивідуалізувати звучання інструменту, уподібнити його звучання до людської мови. Даними установками пояснюється ретельна робота над артикуляцією, яку Шопен проводив з учнями, використовуючи велику кількість різних штрихів і нюансів в нотному тексті своїх творів, в результаті чого музичне висловлювання було здатне передати різноманітність усного мовлення. Сказане також підтверджується сучасним досвідом, В. Медушевського, який у роботі «Інтонанційна форма музики» зосереджує свою увагу на фіксованій настройці фортепіано і на неможливості відтворення тонких інтонаційних нюансів, властивих співочому мистецтву. Медушевський наводить результати проведеного ним експерименту, який підтвердив можливість ілюзорного привнесення таких нюансів в фортепіанну гру за умови активної залученості внутрішнього слуху та моделювання мелодичної лінії по законах вокального виконавства» [38, с. 20–21].

Притаманна романтизму в цілому увага до емоційної сторони життя людини призвело до того, що емоція стала «предметом зображення» в музичних творах. Однак, на думку М. Арановського «Емоція «налаштовує» мову для того, щоб бути сприйнятою, знайти, артикульовані форми» [4, с. 40]. Іншими словами, різноманітна артикуляція; музичного висловлювання у Шопена відповідає різним відтінкам людських емоцій.

За висловом самого Шопена, невірне фразування уподібнює музиканта людині, який читає текст іноземною мовою, якого він не знає і не вкладає в читання ніякого сенсу. Шопен також наполягав на виконанні ліг, виставлених композиторами в тексті, причому їх закінчення, по його думку, не завжди вимагало зняття руки з клавіатури, а могло здійснюватися природним

ослабленням звуку. Саме при виконанні ліг за допомогою кисті виникає ефект, названий Я. Мільштейном «піаністичним диханням» [41, с. 39].

Для досягнення співучого звуковидобування, крім відповідної організації руки, необхідно і туше особливого роду. На думку Шопена необхідно домогтися повного звучання, що має під собою опору, проте не переходити на «жорсткий стукіт» звуку. Для досягнення такого звучання необхідні чуйні, гнучкі, рухливі пальці, здатні до самостійних дій. Зіткнення з клавішами інструменту не кінчиком, а подушечкою пальця надає фортепіанному звуку природної співучої забарвленості і дає пальцям можливість одержати різне за характером звучання.

Фразування на фортепіано тісно пов'язана з характером педалізації. Педаль, взята відповідно з авторським задумом, підкреслює фразування мелодії, а взяте невірно стирає або руйнує межі музичних фраз. Твердження, що руку необов'язково знімати в кінці музичної фрази, частково пов'язане з можливостями інструменту, на якому грав сам Шопен. На інструментах, які були попередниками фортепіано, звук тримався значно менше в порівнянні з сучасними інструментами і вимагав більш багатой педалізації. «На інструменті Шопена, ймовірно, звук згасав досить швидко, тому закінчення фрази було можливо ослабленням звуку без зняття руки. На сучасному інструменті таке виконання при використанні педалі може призвести до змішання звуків між фразами», – вказує В. Конен [27, с. 323].

Новаторство в області застосування педалі у Шопена пов'язано, з одного боку, з установками на мобільність положення рук на клавіатурі, а з іншого боку змінюють уявлення про підхід до самої фортепіанної фактури. Різні автори відзначають той факт, що у виконавстві спочатку діяв принцип «звучить тільки те, що витримано пальцями на клавіатурі» [41, с. 71]. При такому підході мета вживання педалі зводилася до продовження звучання басових звуків. Шопен розпочав проводити в життя принцип, відповідний механіці і можливостям фортепіано – звучить те, що витримано пальцями і те, що не

витримано, пальцями. Такий педальний принцип дозволив виконувати різні види фактури, які не могли б бути виконані на інструментах-попередників фортепіано.

Крім сполучної функції педалі Шопен ввів в активне вживання і педаль колористичного характеру, збагатив фортепіанне звучання. Гнучкість педалізації Шопен цінував так само високо, як і гнучкість руки. Сам Шопен, за відгуками сучасників, педалізував дуже майстерно і тонко. Потрібно відзначити, що прийнятий у нотному тексті запис педалі є в значній мірі умовним і відображає педалізацію лише в загальних рисах, наприклад, неможливо позначити, наприклад, глибину натискання педалі, частоту педального тремоло, вони будуть відрізнятися в залежності, наприклад, від конкретного інструменту і індивідуального підходу до педалізації самого виконавця.

Необхідно відзначити, що сам Шопен не був цілком задоволений існуючою системою позначення використання педалі, саме тому позначення педалі в його рукописах зустрічаються не особливо часто, і з часом зовсім зникають з його творів, оскільки на першому місці для нього була музична думка, від якої і виходила необхідність такої чи іншої педалі. Сучасний музикант також повинен мати уявлення про те, чому «педантичне, точне дотримання позначень композиторської педалі, не завжди веде до педалізації, відповідної з характером його твору» [61, с. 25].

При підборі педалізації виконавець повертається до необхідності ретельного аналізу нотного тексту. Шопен пропонує в своїх творах настільки різноманітні штрихи і агогіку, що не враховувати їх виконавець просто не має права. Вивчення можливостей вживання педалі в шопенівських творах нерідко призводить виконавця до необхідності використовувати «ручну педаль», тобто утримувати повну ритмічну тривалість деяких нот виключно пальцями. Така необхідність пов'язана з моментами, що триває звучання в одному з голосів і

необхідністю закінчити мотив, фразу або виконати зазначений композитором штрих.

З точки зору виховання художнього смаку педагогічний репертуар Шопена був досить широкий. З кола авторів, яких, він рекомендував своїм учням, можна також почерпнути певну інформацію про його переваги, про його думку щодо користі вивчення тих чи інших п'єс. Всім учням Шопен наполегливо рекомендував вивчати твори Й. С. Баха, вважаючи їх важливою складовою підготовки музиканта, а також Моцарта, творами якого Шопен захоплювався. «Бах і Моцарт на все життя залишилися для Шопена вершинами музики, до своїх останніх днів він відчував до цих творів відданість і шанобливу любов та прагнув передати її своїм учням» [41, с. 110–111]. «Шопен в педагогічній практиці досить часто, звертався до творів Бетховена, хоча більш стримано, ніж до спадщини Моцарта і Баха. У класі Шопена вивчалися також твори Шуберта, Вебера, деякі твори Ліста. Для технічного розвитку Шопен рекомендував твори Клементі, Гуммеля, етюди Крамера, Мошелеса. На Ноктюрні Фільда Шопен радив розвивати мистецтво кантиленної гри. В обмеженій кількості він використовував твори Тальберга, Калькбреннера, Ріса та інших сучасників Шопена. Разом з тим, виходячи із зібраних біографами композитора спогадів його учнів, Шопен майже ніколи не проходив з ними творів Шумана» [27, с. 183]. Дослідники пояснюють це різними естетичними поглядами Шумана і Шопена, тоді як твори самого Шопена проходили в його класі досить часто, вважаючи, що ці твори, сприяють технічному розвитку, а також служать вихованню музичного смаку піаніста.

Необхідність співучого звучання впливає не тільки з кантиленного характеру широкого дихання шопенівських мелодій, але також і з інтонаційно багатой та мелодизованої фактури. Ряд видатних педагогів при вивченні шопенівських творів наполягають на необхідності ретельного інтонування пасажів, яке в принципі неможливо без належної чуйності всіх частин ігрового апарату. З принципу природного положення руки логічно впливає принцип

підбору відповідної аплікатури. Шопен виходить з індивідуальної ролі кожного пальця, пропонуючи розвивати їх природні функції замість того, щоб урівняти їх. В цьому проявляється принцип доцільності та раціональності в підході до занять. Шопен наголошував на тому, що саме індивідуальна нерівномірність навантаження кожного пальця допомагає «витягнути» з інструмента потрібні звукобарви. Слід вказати, що такий принцип підбору аплікатури є надзвичайно сучасним, оскільки в його основі закладено природне положення руки на клавішах. Відомо, що Шопен наголошував на необхідності використовувати при грі різні частини руки від кожного окремо взятого пальця до всієї руки – від зап'ястя до плеча. Таким чином, Шопен пропонує використовувати не тільки природні особливості кожного пальця, але і особливості різних частин руки.

Аплікатурні принципи Шопена, так само, як і його фортепіанний стиль, генетично походять від спадщини Й. С. Баха. Саме з бахівської поліфонії витягнуті прийоми підміни пальців, ковзної аплікатури. В цілому поліфонія для Шопена мала велике значення. Він вважав за необхідне навчити чути горизонтальне розгортання музичної тканини, а вертикаль сприймав як результат розвитку, контрапункту. «Шопенівські аплікатурні прийоми – підкладання і перекладання пальців, ковзання, беззвучна підміна і, особливо, використання першого і п'ятого пальців на чорних клавішах викликали негативну реакцію його сучасників, які дотримувалися аплікатурних принципів, що збереглися від клавірної епохи. Проте, час підтвердив ефективність шопенівського аплікатурного принципу у фортепіанному виконавстві» [42, с. 80].

Найбільш яскраво шопенівські аплікатурні принципи проявляються в його фортепіанних етюдах. «Положення руки на клавіатурі, а також оригінальна аплікатура композитора для хроматичних гам сповна реалізується в його етюдах ор.10 № 2 та ор.25 №6. Цікаві аплікатурні завдання пропонують також, наприклад, етюд ор.10 №7 та ор.25 №8. <...> В той же час, в тому чи

іншому, вигляді, шопенівські аплікатурні закономірності проявляються і в фактурі його скерцо, балад, мініатюр різних жанрів та ін. <...> Спроби змінити аплікатуру, логічно впливає з організації фактури, призводять до руйнування цілісної музичної картини» [43, с. 94].

Фактура викладу певного фортепіанного твору композитора вимагає певної фортепіанної технології у організації виконавського апарату, ігрових рухів, яка була реалізована і у виконавській творчості Шопена і його методичні установки забезпечували формування в учнів саме такої технології, найбільш, доцільної як для стилістичного відтворення шопенівських творів, так и для виконавської діяльності в цілому. Шопена-педагога цікавило початкове спілкування грі на фортепіано від моменту знайомства з клавіатурою інструменту та основами нотного запису. Характер його роз'яснень, згідно «Метода», взаємопов'язаний з будовою фортепіанної клавіатури, цими поясненнями можна користуватися для навчання початківців різного віку. Вочевидь, автора приваблювала можливість, з самого початку занять виходити з основоположного принципу творчості – пріоритету художньо-сміслового музичного образу, який і обумовлює необхідність розвитку технічної майстерності. Шопен, таким чином, вже в свій час частково передбачає ідеї К. Мартінсена про те, що «воля слухової сфери спрямована на «звучащу» клавішу, як на мету» [37, с. 23].

Шопен надавав великого значення попередньої підготовки до навчання грі на фортепіано, тобто відомостями про нотний запис, будову клавіатури, оскільки ці знання зумовлюють подальше знайомство з інструментом, готуючи учня до безпосереднього дотику фортепіано. Уже в описаних положеннях проявляється системність шопенівського педагогічного підходу, його положення є продуманими, логічно обґрунтованими та логічно обумовлюють різні компоненти цієї системи.

Шопен відстоював максимально обдумані заняття на фортепіано. Так він пропонував обмеження тривалості занять учня трьома годинами в день. Це

обумовлено прагненням Шопена доцільності занять, їх обумовленості поставленими художніми завданнями, та максимальною їх ефективністю. Принцип раціонального підходу до занять на фортепіано також проявляється на різних рівнях педагогічної системи Шопена. Так, практикуючий педагог, Шопен не рекомендував багатогодинні заняття своїх учнів, небезпідставно вважаючи, що потрібного результату можна досягти в значно коротші терміни, а зайві години, проведені за інструментом, доводять лише те, що учень не розуміє, на що слід звертати увагу при заняттях. Шопен добре усвідомлював, що віртуозність як оптимальний спосіб дій за інструментом, що дозволяє грати швидко і точно залежить не від часу, проведеного за інструментом, а від того, наскільки слух і уява ведуть за собою рух ігрового апарату. Таким чином, найбільш доцільно організувати процес гри на фортепіано Шопену допомогло те, що постановка його рук, як і манера гри в цілому, були «слухозалежними».

Імпровізаційність гри в поєднанні з хорошим смаком, які Шопен намагався прищепити своїм учням, органічно поєднувалися в його педагогічних установках з повагою до виконавських ідей своїх підопічних. Шопен був вкрай небагатослівним, показуючи учням свої власні твори. Цей факт можна пояснити тим, що він уникав нав'язування свого погляду на інтерпретацію своїх творів. Майстер заохочував розвиток власної фантазії, уяви учня, оскільки «на думку Шопена, недолік почуттів, інтуїції, уяви, а отже, і вміння вгадувати, завжди позначається негативно на музичному виконанні» [41, с. 18].

Про те, наскільки високо оцінені досягнення Шопена в фортепіанній гри і її викладанні, красномовно свідчить фраза Я. Мільштейна: «Не буде перебільшенням сказати, що нині система технічного виховання Шопена з її природним і зручним положенням руки, індивідуальністю пальців, різноманітністю туше, ясністю і простотою лежить в основі майже кожної значної фортепіанної школи» [41, с. 13–14].

Підтвердження значущості даних принципів для педагогічної системи Шопена можна знайти, з одного боку, в збережених начерках його

незакінченого методичного праці, з іншого боку – в спогадах учнів і сучасників самого Шопена. Тісно пов'язаний з композиторським стилем і виконавський стиль Шопена-піаніста, який вирізняється усепроникаючим мелодизмом, гнучкістю і пластичністю мелодики у поєднанні з вилаштуваністю музичної форми, з найтоншою обробкою піаністичних деталей, а також характерною загальною одухотвореністю виконання. Особливий вплив на сучасників мала його гра з використанням принципу *tempo rubato*, який в тому чи іншому вигляді присутній в усіх його творах.

2.3. Трансформація польських танцювальних жанрів у фортепіанній фактурі Шопена.

Значне місце в творчості Фридерика Шопена них належить танцям, зокрема жанру мазурки. Переважно саме в цій сфері композитор виявив себе як національний художник, який складає феномен злиття національного фольклору з традиціями західноєвропейського піанізму. В історії музичного мистецтва Шопен виступає як лірик, якому вдалося у формі мініатюр створити неповторні образи з польським національним колоритом. На думку Валентини Конен «камерний інтимний піанізм того типу, який був створений «Музичними моментами» і «Експромтом» Шуберта, стає надалі головною, визначальною течією в шопенівській творчості. У цих же інтимних висловлюваннях, схожих на імпровізацію, втілено увесь піаністичний стиль Шопена з його колосальними технічними труднощами та віртуозним стилем гри. Близьк, багатство мелізматички салонних концертів творів Шопена поступово перетворюються на новий стиль виразної цнотливої» віртуозності», – пише В. Конен [27, с. 253].

До 1837–1838 років увага композитора була поглинена майже виключно мініатюрами. Мазурки, полонези, вальси, ноктюрни, перший експромт були написані в перші паризькі роки, ці твори досягали значної майстерності та досконалості, вони, на думку ряду науковців, значно перевищують рівень

зрілості творів варшавського композиторського періоду. Слід вказати, що у паризький період свого життя Шопен проводив багато часу в салонах. Саме в цьому середовищі Шопен зустрічався з найвидатнішими музикантами, письменниками, художниками Парижа, зокрема. Россіні, Керубіні, Ліст, Берліоз, Гіллер, Белліні, Мейєрбер, Мошелес, Франкомм, Нурри, Віардо-Гарсія, Міцкевичем та іншими. Це спілкування значно сприяло формуванню композиторського мислення композитора.

Витончений камерний стиль західноєвропейського піанізму Шопена органічно злився з польським фольклором. Проникнення рис польської і слов'янської музики в творчість Шопена визначило оригінальність його стилю, позначилося на особливостях його мислення в більш загальному, широкому плані. Шопен з дитинства був знайомий з польським фольклором, мав особливо широкий музичний кругозір. Національних традицій сягають і шопенівські мелодії з їх елегійним характером. Також мелодійний стиль Шопена багатий різкими, уривчастими інтонаціями. Як приклад, В. Конен наводить початкові такти Другого скерцо, з інтонаціями урочисто-героїчними та Ля-бемоль мажорний полонез: «Західноєвропейська критика характеризує Шопена як композитора, вся музика якого відзначена одним емоційним колоритом, а саме настроєм скорботи в його різноманітних відтінках, від легкого смутку до трагічного пафосу. Прообраз цього мелодійного складу В. Конен виявляє в повних «меланхолійного чарівності полонезах польського попередника Шопена Огінського, а також в слов'янському побутовому романсі, що мав широке поширення в Варшаві, якому і сам Шопен віддав відому данина» [28, с. 412].

Музичні опуси Шопена часто народжувалися в процесі імпровізацій за фортепіано і згодом набували фортепіанного нотного запису. За спогадами сучасників, у виконанні самого Шопена, з його характерним звукоутворенням, мінливим характером інтерпретації, завжди відчувалося імпровізаційне походження його музики. «Його неповторна емоційна атмосфера – інтимні настрої, поетична свобода, найтонші переливи світлотіні, легкість, хиткість,

невловимість – все це втілювалося через особливий лад музичного вираження, нерозривно пов'язаний з новими колористичними можливостями фортепіано. Інстинктивне розуміння природи обертонів звучань на фортепіано, найтонша розробка виразних можливостей педального фону і педального змішання гармонійних нюансів породили у Шопена нову піаністичну фактуру, яка є найважливішим невід'ємним елементом виразності самої теми», – зазначає В. Конен [29, с. 58].

Навіть в самій прихильності Шопена винятково до фортепіано науковці вбачають характерну національну рису. Дійсно, тяжіння саме до інструментального типу є надзвичайно типовим для польського фольклору, який розвивався в бік танцю і інструменталізму значно більше, ніж в сторону чистої пісенності, на відміну від російського або українського типу, де превалював спів. Навіть пісня в Польщі запозичила багато рис з інструментальної музики і цю яскраву особливість музичного мислення польського народу Шопен втілює в аспекті західноєвропейської академічної музичної традиції.

Часто навіть в самій фактурі окремих шопенівських мазурок, при всій її піаністичному викладі відчуються відзвуки інструментальних ансамблів, поширених в польських селах. Так, наприклад, В. Конен вказує, що «в мазурці до-мажор ор. 56 фортепіанна фактура відтворює звучання волинки і контрабаса; а в мазурці сі бемоль-мінор ор. 30 – явне наслідування гри сільського скрипаля» [Конен В. Д. Этюды о].

Народні лади, які зникли з професійної творчості західних країн, для Шопена були художньо дієвими і повноцінними. Форми народної художньої практики, ритми народних танців і пісень мали для нього не менш значний матеріал, ніж жанри і музично-виражальні засоби професійної європейської музики. Проникнення ознак одного стилю в інший відбувалося у Шопена природно і переконливо, визначило сутність сміливого новаторства його музичної мови.

Показовим є саме звертання Шопена до жанру мазурки, перенесеному в фортепіанну літературу безпосередньо з народного середовища. Разом з тим буквальне цитування, пряме використання фольклору не є характерним для Шопена, хоча саме цей прийом є одним з домінуючих в його глибокій близькості до народної польської музики. «Народна музична система була настільки органічна для мислення Шопена, що вона швидше стимулювала його уяву і наштовхувала на сміливі знахідки, які виходять за рамки західноєвропейських традицій, ніж спонукала до безпосередніх запозичень. Часто без прямих паралелей риси фольклору позначаються у Шопена на особливостях і мелодики, і гармонії, і ритмів, і фактури, і на принципах структури і формоутворення. Особливо збагатила польська народна музика гармонічне письмо композитора», – вказує відомий музикознавець, композитор, публіцист, історик музики, педагог Вячеслав Пасхалов [48, с. 56].

Протягом всього творчого шляху композитора його фактура композиторського письма безперервно розвивалася, набуваючи все більшої виразності, особливої складності і вишуканості вона досягла в творах 40-х років. Витоки складної гармонічної фактури Шопена також пов'язують з польським фольклором. У ладах народної музики Польщі, яким характерні хроматизовані звукоряди, які виходили за рамки системи, що затвердилася в професійній музиці того часу, композитор віднайшов свої художні знахідки. В музичному стилі Шопена за своєю чарівною красою, проникливістю, доступності фортепіанні теми Шопена стоять в ряду мелодій найвидатніших оперних та пісенних композиторів. У більшості випадків шопенівські мелодії «закутані» в гармонічну фактуру, зливаються з її фоном і за своєю природою є вокальними. Плавність, протяжність, гнучкість, значимість кожної інтонації, завершеність мелодійної лінії створюють такий ефект. На спорідненість шопенівських мелодій з сучасними оперними аріями неодноразово звертали увага. Відомо, що саме в італійській опері в виробився узагальнений, викарбуваний, гостро виразний мелодійний стиль, близькість з італійською

оперою, на якій був вихований Шопен виявляються у певній спільності його мелодичних інтонацій з інтонаціями арій Белліні, Россіні та їхніх сучасників.

Мелодія рідко викладена у Шопена у вигляді окремого голосу і протиставляється гармонічному супроводу. Вона зазвичай зливається з гармонією, закутує її фактурним і гармонійним фоном, часто ефект співучості досягається або посилюється завдяки прихованим в фактурі мелодичним голосам. Подібні знахідки у Шопена невичерпні, вони складають принцип композиторського мислення. Так, більшість «шопенівських зворотів» в нотному записі видаються буденними і мало оригінальними, проте у фортепіанному виконанні набувають незрівняної естетичної краси.

Витончені пасажі часто нагадують колоратурні рулади, мелізми, групетто, форшлагі, обороти концертних каденцій – все це надає його музиці крихкої граціозності, яка невіддільна в сприйнятті слухача від шопенівської музики в цілому. На перший погляд може здатися, що походження цього орнаментального стилю слід шукати цілком в західноєвропейських професійних традиціях, а саме в вокальних колоратурах італійської опери XVIII століття, а також в каденціях інструментальних концертів, в рафінованому вигляді салонної фортепіанної літератури. В народному музикуванні Польщі, зокрема в п'єсах, виконуваних скрипкою або фуяркою широко поширені мелодії з характерними тріольними зворотами в мелізматичі. Подібні мелізми зустрічаються у Шопена і в безпосередньому вигляді в мазурках, а також і в полонезах, вальсах і навіть в ноктюрнах, де часом поєднуються з мелодикою італійського складу.

На противагу Лісту, який трактував фортепіано як інструмент, здатний відтворити грандіозне багатобарвне звучання оркестру, Шопену вдалося віднайти колористичні втілення, в межах чисто піаністичних тембрів. Його розуміння виразних ресурсів фортепіано не мало собі подібних. Часто весь художній зміст шопенівського твору криється в особливостях піаністичної фактури. Ефекти танення і розчинення в просторі, злиття кількох звукових

прошарків, розростання та затихання звучності, філірування звуку, тембрової насиченості теми сприяли оригінальності звучання музичних творів Шопена впливали на слухача своїм невловимим романтичним колоритом.

Шопенівський прийом переходу кантилени в такі тріольні «арабески» веде до варіантного типу розвитку, поширеного в народному інструментальному виконанні. «Якщо в ранній творчий період в шопенівській орнаментальності переважали зовнішні декоративні риси, які ріднили її з віртуозними традиціями оперної та концертної музики Західної Європи, то в 30-х і 40-х роках прикраси стають важливим складовим елементом виразності самої теми, органічно включаються в її мелодичний розвиток і в гармонійну тканину» [40, с. 44].

Характерні для Шопена речитативні прийоми, і співуче завершення мелодії пов'язані не тільки з традиціями італійських опер, але і з прийомами фольклорного музикування. Близькість шопенівських «мовних» інтонацій до інтонацій польського говору привернула до себе увагу польських дослідників.

Вплив народних жанрів помітно і в метро ритмічному стилі Шопена, зокрема у перемінних дводольних і трьохдольних метрах, які представляли собою невідоме до того часу відхилення від ритмів в професійній музики європейської традиції того періоду.

В окремих принципах формоутворення Шопена народна музична практика мала свій слід, «зокрема, це відчутно в структурі балад, де різке вторгнення схвильованих драматичних епізодів в теми ідилічного складу нагадує форму польської думи, з її чередуванням епічних повільних заспівів і бурхливих напружених фрагментів. Поширений у Шопена прийом мелодійного варіювання також сягає варіантного типу розвитку у польському фольклорі. Подібні зв'язки можна було б простежити і в ряді інших випадків. Важливо відзначити, що вплив польського фольклору проявляється у Шопена в двох напрямках. По-перше, безпосередня близькість окремих музичних прийомів

безпосередньо збагатили виразність його музичної мови і надали їй характерний слов'янський колорит. По-друге, що особливо важливо, близьке знайомство з польськими народними піснями розширило «слухову амплітуду» композитора і наштовхнуло його на сміливі романтичні знахідки в рамках мистецтва класицистичної традиції» [53, с. 34].

Чітка обдуманість кожної деталі, класицистська завершеність і ясність задуму дивним чином поєднуються у Шопена з яскравістю і свіжістю народного матеріалу, вільною емоційністю романтиків. Відшліфованість кожної інтонації, бездоганна логіка в організації музичного матеріалу дозволяють вбачати у шопенівському мистецтві риси «моцартіанства», зазначає В. Конен. Крізь легкість, ажурність, крихкість шопенівських звучань, крізь їх піаністичну витонченість і аристократичне витонченість ясно проглядає жанрово-побутове походження багатьох його тем, зокрема марш, народний танець, пісня, хорал, баркарола часто зустрічаються часто в складному взаємному жанровому сплетінні, лежать в основі виразності шопенівської вільної «імпровізаційної» музичної мови.

«Характерні форми його мініатюр, вальсів, ноктюрнів, експромтів, етюдів, представляють собою нові різновиди класицистичних форм, зокрема періоду, тричастинності, рондо та інших. Особливо цікаво взаємодія класицистських і романтичних тенденцій проявляється в великомасштабних творах Шопена 1840-х років: в «Фантазії», баладах, останніх скерцо, в «Полонез-фантазії», сонатах, де основи класицистичної сонатності чітко проступають крізь модифікацію рис романтичної «поємності» [27, с. 262].

Мазурка та полонез є зовсім різними жанрами, в певному сенсі навіть антиподами. Так, полонез є старовинним жанром, який виник ще в XVII столітті у блискучій та урочистій придворному побуті як музика, що супроводжувала парадну ходу польської знаті, з часом він набув інтернаціонального характеру. У XIX столітті полонез був уже не тільки сформованим, але, навіть дещо забутим, оскільки він втілював мистецтво

придворного середовища, а також і тому, що епоха його розквіту збіглася з формуванням естетики класицизму, який принципово чужий всяким проявам локального колориту, народно-національним художнім традиціям в цілому.

Народний танець мазурка лише в XIX столітті, в епоху національно визвольних рухів, потрапив в коло професійної музики і став в ряд нарівні з іншими класичними жанрами. Мазурка в період, коли Шопен звернувся до неї, була в стані безперервного росту і змін і навіть ще не набула єдиної, міцно сформованої форми. Поняття «мазурка» охоплювало досить широке коло явищ, які включали музику не тільки сільських, а й міських танців, і при цьому танців декількох типів, з різним локальним колоритом. Формуючись в середовищі простого люду, далеко від придворної культури, мазурка відрізнялася яскравою національною самобутністю і не мала чужоземних впливів.

Шопен чудово розумів специфічність полонезу і мазурки і в своїй творчості зберіг їх загальні риси цих танців в повній мірі. Однак в його творчості ці два віддалених один від одного жанру займають місце в одному ряду. Так, «обидва вони були для композитора носіями національно-патріотичної ідеї, і обидва були підняті їм на небувалу висоту в порівнянні з їх різновидами в дошопенівському мистецтві. В умовний, архаїзований жанр полонезу Шопен вдихнув нове життя, зробивши його носієм передових художніх ідей того часу. Мазурка вийшла за межі її прикладного призначення, перетворилася на музику витонченої поетичної інструментальної мініатюри психологічного змісту» [57, с. 372].

В даному разі значення мазурки в творчості Шопена можна порівняти зі значенням пісні в творчості Шуберта або фортепіанної сонати в творчості Бетховена. «Вона не була «творчою лабораторією» композитора в повному значенні слова, так як піаністичний стиль Шопена настільки виразний для його художнього стилю в цілому, не формувався в цій сфері. Навпаки, в ранній творчий період, в роки сильного захоплення бравурною віртуозною музикою, мазурки Шопена відрізнялися повною відсутністю власне піаністичних ефектів.

Ранні мазурки Шопена є фортепіанною музикою тільки в такому ж сенсі, в якому нею були шубертівські лендлери. І тим не менше мазурка, яка супроводжувала Шопена від раннього дитинства до останніх місяців життя, була найближчою, інтимною областю його творчості, в якій найбільш безпосередньо і вільно проявилися його національно-польські риси» [14, с. 38].

Сміливість, новизна виразних засобів в шопенівських мазурках не мають рівних поміж інших його творів, пишучи в цьому жанрі, композитор не орієнтувався на сприйняття широкої концертної аудиторії, а «немов би звертався тільки до себе або до інтимного кола однодумців. Хоча мазурка в творчості Шопена пройшла значну еволюцію, тим не менш навіть в своїх пізніх, по суті «симфонізованих» зразках вона залишилася музикою інтимною, цнотливою, вільною від елементів зовнішньої блискучої віртуозності. Не менш характерно і те, що з усіх творів Шопена мазурка найважче сприймалася західноєвропейської публікою, і саме сміливість її гармонійного стилю насамперед і відлякувала консервативно налаштованих критиків», – пише В. Конен. [27, с. 263].

Жанр фортепіанної мазурки у Шопена виходив не з якогось одного певного зразка, а узагальнював і об'єднував риси декількох танців, що виникли і склалися в різних районах Польщі, в основному мазура, куявяка і оберека, що відрізняються один від одного і загальним характером, і ритмікою, і акцентуванням. Найбільше Шопен тяжів до Мазуру. Мазур (або мазурек) – народний танець Мазовії, історичної області на сході Польщі. Куявяк – народний танець Куявії. Історично Куявія є воєводством сучасної Польщі. Вона розташована на півночі Великопольщі, на захід від Мазовії та на схід від Померанії. Лежить між річками Вісла на сході та Нотець (Noteć) на заході. Більша, північна частина Куявії належить зараз до Куявсько-Поморського воєводства, а південна частина – до Великопольського.

Оберек є частина Куявяка – протилежний рух пар. Мазур відрізняється рвучкими, часто притоптуючими рухами. Його музика має задерикуватий,

веселий характер. У ньому різке і вибагливе акцентування, яке може припадати і на другу і на третю частку такту. Риси мазура простежуються в шопенівських мазурках найчастіше і дуже безпосередньо. Куявяк і оберек більш плавні і в ритмі і за мелодичним малюнком, цим вони наближаються до вальсу, але відмінні від нього більш швидким темпом. Акцент тут завжди випадає на третю долю.

У мазурках Шопена В. Конен виявляє ряд фольклорних рис, зокрема в характерній структурі: «Як у всякій музиці танцювального походження, в ній зберігається зв'язок з «остинатністю» танцювальних фігур. Навіть в останніх творах шопенівських мазурок музична тканину, переважно, будується на секвентному розвитку двутактової формули. В особливості ритміки Шопен відтворює типову для мазура ритмічну примхливість: пунктирування першої долі, ефект «притоптування» на другій долі. Постійно звертають на себе увагу і несподівані зміщення акцентів, що порушують закономірності звичної західноєвропейської періодичності. У яскраво виражених рисах народних ладів, зокрема лідійського, фрігійського, змінного, в звукоряді зі збільшеною секундою, в плагальних оборотах, в гармоніях з великою септимою та інших» [48, с. 46].

У фактурних оборотах, що відтворюють імітацію звучання народних інструментів широко використовуються органні пункти, в тому числі на тоніці і домінанті, як наслідування звучання волинки та контрабаса, мелізми на тріольних зворотах, які імітують флюяру, або скрипку; арпеджовані повторні звуки тощо. У порівнянні з іншими творами Шопена в цілому фактура мазурок, надзвичайно проста, якщо порівняти, якщо порівняти з іншими фортепіанними творами композитора, тут нарочито обігруються прийоми побутового музикування. Часто в фактурі шопенівських мазурок зберігається зв'язок з танцювальними рухами, наприклад з притупуванням, з кружлянням танцювальних пар, чи з вальсовою плавністю міської бальної музики тощо.

Серед шопенівських мазурок, яких налічується близько 60, зустрічаються різні типи.

Частина з них відтворюють справжній стиль і дух сільських танців. Так, вирізняють мазурки міського бального стилю – №1 (*op.* 7), №1 (*op.* 24), №4 (*op.* 41). Серед творів жанрові замальовки, або «картинки», як називав їх сам композитор, наприклад Мазурка № 2 (*op.* 56). Часто в одній мазурці об'єднуються різні танці, іноді заради контрастності вводиться танець іншого типу, наприклад, вальс. «Ранні мазурки Шопена можуть бути віднесені до того ж різновиду фортепіанної мініатюри, який поєднує побут, як і вальси Шуберта «Запрошення до танцю» Вебера, «Пісні без слів» Мендельсона. Однак з середини 30-х років у Шопена все більш чітко починає проявлятися тяжіння до «психологізації» і навіть «симфонізації» цього первісно побутового жанру. Не пориваючи анітрохи із зовнішніми елементами форми мазурки, Шопен наповнює її новим змістом, надає їй небувалої масштабності. Вона перетворюється в ліричну, часом трагічну поему, овіяну глибоким настроєм. Подібно тому як Бетховен в першій частині своєї П'ятої симфонії зумів на основі одноманітно повторюваному, майже остигшому русі створити твір приголомшливої драматичної сили, так Шопен засобами наївного побутового танцю розкриває глибокий і складний внутрішній світ» [27, с. 264].

Часто в мазурках танцювальні асоціації відступають далеко на другий план, а психологічна виразність музики, її ліричний, часто скорботний і навіть трагічний настрій, великі масштаби (наприклад Мазурка *op.* 50) несумісні з уявленнями про побутову мініатюру, що дозволяє говорити про риси симфонізації і романтичної поємності (визначення за В.Конен). Гармонійна вишуканість цих п'єс, виразні прийоми мелодизації фортепіанної фактури не мають прототипів у мазурках танцювального складу.

Висновки до РОЗДІЛУ 2.

Педагогічні погляди Шопена при комплексному їх розгляді складають єдину систему педагогічних принципів, заснованих на тих же закономірностях музичного мислення, що і композиторська та виконавська творчість музиканта. Педагогічні погляди Шопена, при їх екстраполяції на музичний текст шопенівських творів, пояснюють вказані взаємозв'язки, розкриваючи для виконавця як принципи композиторського стилю, так і особливості його виконавського втілення. Пластичність руки в поєднанні з незалежністю пальців були для Шопена першою і необхідною умовою співучого звуковидобування. У зіставленні даних положень добре помітно, що елементи педагогічної системи Шопена взаємозалежні і взаємообумовлені.

Таким чином, на формування і розвиток педагогічних поглядів Шопена мала безсумнівний вплив його виконавська діяльність, принципи якої можна назвати ідентично рівними його педагогічних настанов. При спільності стилістичних ознак, які об'єднують все мистецтво Шопена від танцювальних мініатюр до великих циклів, його музика відзначена властивістю жанрової диференціації. Засобами фортепіанної фактури Шопен зумів створити неповторні особливості у кожному жанрі, до яких він звертався надаючи кожному свої власні «акценти», свої неповторні штрихи. Нові жанри, які з'явилися в професійній музиці тільки в епоху романтизму: мазурки, вальси, експромти, балади), і жанри, які мають старовинні традиції (полонези, фантазії, прелюдії, ноктюрни, скерцо, сонати, етюди), – всі отримали в творчості Шопена нову, часом несподівану, але завжди високо переконливе художнє трактування. Важко навіть назвати будь-які з них, в якому індивідуальність Шопена не зуміла б себе проявити. Усі вони увійшли до концертного репертуару піаністів усього світу. Про значення жанру мазурки в творчості Шопена можна судити і по тому, як часто образи і стилістичні ознаки мазурки проникали в інші його твори. Поява мазурочних інтонацій в творах композитора вказує на їх польські витоки в музиці Шопена.

Ряд позицій педагогічної школи Шопена є особливо важливими для сучасного фортепіанного виконавства та навчання гри на фортепіано. У своїх методичних замітках, а також в заняттях зі своїми учням і Шопен приділяв увагу різним сторонам виконавчого комплексу, необхідного для повноцінної реалізації художнього задуму. Збережені відомості про педагогічну діяльність Шопена дають уявлення: про педагогічні принципи, які він незмінно» проводив в життя при заняттях зі своїми учнями.

ВИСНОВКИ

1. В епоху музичного Романтизму особлива роль стала належати ліриці, емоційній безпосередності, свободі вираження. Істотно оновився комплекс виразних засобів: мелодія стала більш індивідуальною, характеристичною, внутрішньо мінливою, яка відображає найменші зміни внутрішнього світу особистості. Гармонія і інструментування набули більше барвистих звучань, зросла роль зіставлень, вільних поєднань різнохарактерних епізодів. Мелодика дістала широкого, безперервного розвитку, ритмічної примхливості. Музичний романтизм також значною мірою збагатив, індивідуалізував засоби виразності, особливо фактуру, яка стала одним з найважливіших елементів музичної образності. Комплекс засобів виразності, таким чином, відреагував на необхідність описувати різноманітні зміни емоційних станів людини, його внутрішніх переживань. Романтичною рисою стали втілення сильних і яскравих почуттів, всепоглинаючих пристрастей, таємних рухів душі, тяжіння до інтуїтивного і несвідомого. Водночас для романтизму характерним став захист свободи і самоцінності особистості, культ індивідуальності, як окремої людини, так і цілих націй і епох, що зумовило цінність фольклору та звернення до його витоків. Віртуозний стиль з його барвистістю, оркестральністю, феєричним блиском став невід'ємним атрибутом романтичного виконавського мистецтва. Особливо яскраво проявилось це у фортепіанному виконавстві. На це вплинули значні зміни в конструкції інструмента, спрямовані на збільшення сили і гучності звучання, поява педалей. У фортепіанній музиці композитори-романтики особливо схильні до мініатюри різних жанрів. Коротка п'єса передає враження якогось моменту, стає легкою замальовкою настрою, пейзажу, характерного образу. У мініатюрі цінуються відносна простота, близькість до жанрових основ пісні, танцю, можливість створити оригінальний характер. У романтичній музичній мініатюрі досягається висока змістовність, рельєфна образність; при стислості форми вона відрізняється, яскравою, експресією, оскільки передає, як правило, один емоційний стан.

2. Новаторська роль фортепіанних творів Шопена для західноєвропейської музики XIX століття, а також для польської музичної культури дуже велика. Кожний з фортепіанних творів композитора займає значне місце світовій фортепіанній класиці. Шопен зумів нескінченно розсунути художні кордони фортепіанної фактури і надати їй небувале доти всеосяжне значення. Витончений камерний стиль західноєвропейського піанізму Шопена органічно злився з польським фольклором, оскільки Шопен з дитинства був знайомий з польським фольклором і мав особливо широкий музичний кругозір. Проникнення рис польської і слов'янської музики в творчість Шопена визначило оригінальність його стилю, позначилося на особливостях його мислення в більш загальному, широкому плані. Риси фольклору позначилися у Шопена на особливостях будови мелодики та складної гармонічної фактури, гармонії та ритмів, на принципах структури і формоутворення, а також у використанні ладів народної музики Польщі, яким характерні хроматизовані звукоряди, що виходили за рамки системи, яка затвердилася в професійній музиці того часу.

3. Педагогічні погляди Шопена при комплексному їх розгляді складають єдину систему педагогічних принципів, заснованих на тих же закономірностях музичного мислення, що і його виконавська та композиторська творчість. Педагогічні погляди Шопена при їх екстраполяції на текст його композиторських опусів пояснюють ці закономірності, розкривають як естетичні принципи, композитора, так і особливості його виконавського стилю. Манера фортепіанного викладу композитора передбачає певну фортепіанну технологію: організацію виконавського апарату, ігрових рухів тощо. Така технологія була реалізована у виконавській творчості Шопена, а методичні установки митця забезпечували формування в учнів саме такої технології, найбільш, доцільною як для виконання шопенівських творів, так і для виконавської діяльності в цілому. Шопенівський текст створює багатоаспектність уявлень про можливості різних трактувань його творів і викликає цим особливий інтерес для виконавців. Ця властивість музичної мови

композитора проявляється, як у творах, великої форми (сонати, балади, скерцо і ін.), п'єсах, творах малих форм, зокрема і в мазурках.

4. Засобами фортепіанної фактури Шопен зумів створити неповторні шедеври у жанрі мазурки, надав кожному опусу свої власні «акценти», свої неповторні штрихи. Мазурки належить до нових фортепіанних жанрів, які з'явилися в професійній музиці епохи романтизму, серед них вальси, експромти, балади, полонези, фантазії, прелюдії, ноктюрни, скерцо, сонати, етюди. Усі вони набули в творчості Шопена нового, переконливого художнього трактування. Зберігаючи зовнішні ознаки та елементи форми мазурки, Шопен наповнив її новим змістом, надав значної масштабності. Мазурка перетворилася в ліричну, часом трагічну поему, овіяну глибоким настроєм. Засобами побутового танцю Шопен розкриває глибокий і складний внутрішній світ людини романтичної доби. Психологічна виразність музики, її ліричний, часто скорботний і навіть трагічний настрій, великі масштаби несумісні з уявленнями про побутову мініатюру. Часто в мазурках танцювальні асоціації відступають далеко на другий план. Ряд науковців вказують на «риси симфонізації» і «романтичної поємності» (визначення за В. Конен). Гармонічна вишуканість цих п'єс, виразні прийоми мелодизації шопенівської фортепіанної фактури не мають прототипів у мазурках танцювального складу. Фортепіанні твори польського Генія займають належне місце в концертному репертуарі піаністів усього світу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия. Киев : Муз. Украина, 1974. 161 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
3. Антонець О. А. Салонне мистецтво в європейській культурі XVII-XVIII століть: навч. посіб. Суми : Вид-во Сум ДПУ ім.А. С. Макаренка, 2012. 120 с.
4. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование. Москва : Музыка, 1991. 320 с.
5. Асафьев Б. В. Шопен. Опыт характеристики // Шопен, как мы его слышим : сб. ст. / сост., вступ. ст., общ. ред. и примеч. С. Хентовой. Москва : 1970. С. 46–69.
6. Бондаренко Н. Б. Онтология жанра мазурки в творчестве Ф. Шопена: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. Саратов, 2017. 27 с.
7. Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. Москва : Музыка, 1966. 215 с.
8. Бэлза И. Ф. Фридерик Францишек Шопен. Москва : Акад. Наук СССР, 1960. 463 с.
9. Бэлза И. Ф. Шопен. Москва : Наука, 1968. 379 с.
10. Венок Шопену: сб. ст. Москва : Музыка, 1989. 279 с.
11. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Москва : Классика-XXI, 2003. 100 с.
12. Гарипова Н. Ф. К вопросу об эмоциональных компонентах в структуре содержания невосприятия музыки // Внемusыкальные компоненты композиторского текста : межвуз. сб. ст. Уфа : РИЦ УИЖГ, 2002. С. 101–117.

- 13.Гнатюк Л. А. Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія // Часопис Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського. 2012. № 2 (15). С. 19–34.
- 14.Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве : сб. ст. и матер. Ленинград : Музыка, 1985. 142 с.
- 15.Горностаева В. В. Мысли о Ф. Шопене // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки. Москва, 1973. Вып. 3. С. 178–187.
- 16.Горностаева В. В. Шопен: облик, характер, начало пути // Музыкальная жизнь. 1986. № 4. С. 15–16.
- 17.Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Музыка, 1997. 415 с.
- 18.Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 150 с.
- 19.Игумнов К. Н. О Шопене // Пианисты рассказывают : сб. ст. / сост., общ. ред. и вст. ст. М. Соколова. Москва, 1979. Вып. 1. С. 152–155.
- 20.Кандинский-Рыбников А. А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: история и современность : сб. ст. / сост. Т. А. Гайдамович. Москва : Музыка, 1991. С. 189–212.
- 21.Каратыгин В. Г. Избранные статьи. Москва : Музыка, 1965. 352 с.
- 22.Кашкадамова Н. Б. Фортепіанне мистецтво Шопена : наук.-метод. нарис / Вищий держ. музичний ін-т ім. М.Лисенка. Тернопіль : СМП Астон, 2000. 80 с.
- 23.Кеберлинская Э. Р. Педагогические аспекты изучения фортепианных сочинений Ф.Шопена. Баку : RSXM, 2010. 74 с.
- 24.Кияновська Л. О. Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 04 (09). С. 3–10.
- 25.Коган Е. М. Виртуоз // Большая советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров ; 3-е изд. 1976. Т. 5. С. 96.

26. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке: сб. ст. Москва : Музыка, 1975. 482 с.
27. Конен В. Д. История зарубежной музыки. Вып. 3-й. Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века / изд. 5-е. Москва, Музыка : 1981. 528 с.
28. Конен В. Д. Очерки по истории зарубежной музыки: сб. ст. Москва: Музыка, 1997. 640 с.
29. Кремлев Ю. А. Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества. Ленинград-Москва, 1949. 412 с.
30. Кремлев Ю. А. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества. Москва : Музгиз, 1960. 684 с.
31. Ландовска В. О музыке/ пер. с англ. ; сост. Д. Ресто. Москва : Радуга, 1991. 439 с.
32. Ливанова Т. Н. Стасов о Шопене (из забытых материалов) // Статьи. Воспоминания. Москва : Музыка, 1989. С. 90–102.
33. Лист Ф. Фредерик Шопен / пер. и прим. С. Семеновского ; 2-е перераб. изд. Москва : Музгиз, 1956. 428 с.
34. Лонг М. За роялем с Дебюсси. Москва : Сов. композитор, 1985. 158 с.
35. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. Москва : Сов. композитор, 1971. 247 с.
36. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Фредерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. Москва : Музгиз, 1960. С. 182–231.
37. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. Москва : Музыка, 1966. 219 с.
38. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262с.
39. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Советский композитор, 1983. 262 с.
40. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. Москва : Музыка, 1989. 175 с.

41. Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам. Москва : Музыка, 1967. 119 с.
- 41а. Михайлов М.К. Стил в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 261 с.
42. Мордасова Е. И. Произведения Ф. Шопена в педагогическом репертуаре как необходимое условие профессионального обучения игре на фортепиано // Педагогика искусства: электрон. науч. журн. 2009. № 3. URL: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2009.htm> (дата обращения: 01.07.2020).
43. Мордасова Е. И. Творческое наследие Ф. Шопена в теории и практике преподавания музыки: дис. ... канд. педаг. наук: 13.00.02 Теория и методика обучения и воспитания / Тамбовский гос. муз.-педаг. инст. им.С. В. Рахманинова. Тамбов, 2011. 191 с.
44. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке. Москва : Владос, 2003. 248 с.
45. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Классика–XXI, 1999. 232 с.
46. Николаев В. А. Шопен – педагог. Москва : Музыка, 1980. 94 с.
47. Николаев В. А. Шопен-педагог и его значение в истории фортепианного искусства : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Гос. муз.-пед. ин-т.- Москва, 1989. 21 с.
48. Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. Москва, Ленинград : Музгиз, 1949. 116 с.
49. Польська І. І. Фридерик Шопен та ансамблева культура // Фридерик Шопен: зб. ст. / за ред. Я. Якубяка. Наук. вісник Нац. муз. акад. України. Вип. 9. Львів: СПОЛОМ, 2000. С. 180–200.
50. Протопопов В. В. Вариационный метод развития тематизма в музыке Шопена // Фредерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. Москва : Музгиз, 1960. С. 232–295.
51. Рабинович Д. А. Исполнитель и стили: избр. ст. / в 2 вып. Москва: Совет. композитор, 1979. Вып. 1. 320 с.

52. Рабинович Д. А. Шопен и шопенисты // Фредерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. Москва : Музгиз, 1960. С. 361–402. С. 364.
53. Розова Т. Г. Фридерик Шопен : кратк. очерк жизни и творч. / Ленинград : Госмузиздат, 1960. 96 с.
54. Самвелян Т. Э. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Моск. гос. консерватор. им П. И. Чайковского. Москва, 2000. 24 с.
55. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
56. Сластенин В. А. Педагогика: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. Москва : Издат. центр «Академия», 2002. 576 с.
57. Соловцов А. Фридерик Шопен: жизнь и творчество. Москва : Музгиз, 1960. 468 с.
58. Соловцов А. А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. Москва : Гос. муз. издат, 1956. 324 с.
59. Сулім Р. А. М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 Теорія й історія культури / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 20 с.
60. Томашевски М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / пер. с польск. Л. Акопяна и Е. Янус. Москва: Музыка, 2011. 840 с.
61. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва : Классика-XXI, 2003. 340 с.
62. Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена // Фредерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. Москва : Музгиз, 1960. С. 44–181.
63. Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция. Москва : Музыка, 1990. 96 с.

- 64.Школярєнко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопєна : авторєф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 2017. 20 с.
- 65.Шопєн Ф. Письма. В 2 т. / сост., вступ. ст., комент., хронограф Г. Кухарского ; изд. 3-є, испр. и доп. Москва : Музыка, 1989. Т. 1. 464 с.
- 66.Шопєн Ф. Письма: в 2 т. / 2-є изд., доп. ; сост., авт. комент., сост. указателей Г. С. Кухарский. Москва : Музыка, 1980. Т. 2. 468 с.
- 67.Шопєн, каким мы его слышим / сб. ст. ; сост. С. М. Хєнтова. Москва : Музыка, 1971. 310 с.
- 68.Штейнпресс Б. С. Музыка XIX века: популярный очерк. Классицизм и романтизм. Москва : Сов. композитор, 1968. Часть 1. 488 с.
- 69.Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. ст. в 2-х т. / пер. с нем. А. Габричевского, Л. Товалєвой. Москва : Музыка, 1975. Т. 1. 408 с.
- 70.Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка : сб. в 2 т. / ред. сост. И. Рабинович. Москва : Сов. композ., 1972. Т. 1. 711 с.
- 71.Яроцинський С. Дебюссї, импрессионизм и символизм / пер. с польского С. Попкова ; общ. ред. и вс. ст. И. Бэлза. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
- 72.Bronarski L. Szkice chopinowskie. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. 352 s.