

Сумський державний педагогічний університет ім.А.С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтва

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

ВОЛКОВА НАТАЛІЯ ЕДУАРДІВНА

**ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ
МІНІАТЮР Ф.ШОПЕНА НА ПРИКЛАДІ МАЗУРОК**

Спеціальність : 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ Антонєць О.А.

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри хореографії та музично –

інструментального виконавства

«___» _____ 2020 року

Виконавець

_____ Волкова Н.Е

«___» _____ 2020 року

Суми – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР	6
1.1. Сутність та структура виконавської інтерпретації	6
1.2. Генезис жанру фортепіанної мініатюри в західноєвропейській культурі.	20
ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ	33
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАЗУРОК Ф. ШОПЕНА.....	35
2.1. Про стильові параметри мазурок	35
2.2. Жанрово-інтонаційні витоки мазурок	48
2.3. Принципи варіантного прочитання мазурок Шопена (на матеріалі інтерпретацій мазурки a-moll op.17, №4 А. Рубінштейном, І. Падеревським, М. Плєтньовим).	60
ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ	70
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	75

ВСТУП

Актуальність дослідження. Виконавська діяльність вимагає від сучасного музиканта володіння цілим комплексом професійних знань, умінь та навичок. Одним із ключових умінь, що формують і реалізують творчий потенціал музиканта, є здатність до художньо-інтерпретаційної діяльності. Ця робота вимагає активного творчого пошуку, в ході якого збагачуються знання, удосконалюються індивідуальні прийоми гри, поглиблюється здатність до аналітичного розуміння музики. В процесі формування виконавської інтерпретації розвивається й реалізується художньо-творчий потенціал особистості музиканта. Інтерпретатор-виконавець є необхідним посередником між композитором та слухачем. Він немов би розтлумачує складну семантику, що закладена композитором у нотному тексті. Від методів, змістовної скерованості такого тлумачення значною мірою залежить розуміння музичного твору, адекватне втілення авторського задуму. Одним з важливих умов здійснення успішної інтерпретації є дослідження жанрово-стильових особливостей музичного твору. Розуміння специфіки жанру допомагає осягнути характер, основний зміст художнього образу, відчуття стилю, дає можливість відтворити дух епохи, ознаки національного у творчості композитора, особливості його світогляду. Чудовим матеріалом в оволодінні мистецтвом виконавської інтерпретації можуть стати мазурки Ф. Шопена. Їх вирізняє довершеність форми, винятковий національний колорит, яскравість і різноманітність музичних образів. Мазурки Ф. Шопена надають виконавцеві величезне поле можливостей для творчих пошуків.

За більш, ніж двохсотлітню історію створено безліч виконавських версій мазурок, що відрізняються високим рівнем художнього втілення. Багато з тих, що з'явилися у двадцятому та двадцять першому століттях, зафіксовані технічними засобами аудіо- та відеозапису. Отже, накопичена багата інформація для дослідницьких спостережень над тенденціями і конкретними прийомами виконавського «прочитання» фортепіанних творів. Важливою ланкою на шляху поетапного створення власної інтерпретації

мазурок від вербального тлумачення до музично-виконавської версії є також прослуховування та аналіз відео- та аудіозаписів видатних піаністів минулого і сучасності. Інтерпретація і виконання музичного твору в стилі, що відповідає авторському задуму, завжди були і є в центрі уваги музикантів та науковців.

Але численні дослідження не дають завершеної картини вивчення особливостей виконавської інтерпретації мазурок Ф. Шопена із залученням жанрово-стильової специфіки творів. Актуальність проблеми, її недостатнє розкриття визначили тему магістерської роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій - суттєвим внеском в розвиток досліджень в галузі теорії інтерпретації є дисертаційні дослідження Є. Бодіної, Л. Вахтель, Є. Гуренко, Л. Казанцевої, Л. Касьяненко, Н. Корихалової, Ю. Кочнева, І. Кузнєцової, В. Москаленка, Н. Рябухи; в області музикознавства – Б. Асаф'єва, В. Бобровського, І. Белзи, К. Зенкіна Ю. Кремльова, Л. Мазеля, В. Медушевського, Є. Назайкінського, А. Сохора, В. Холопової, В. Цуккермана; у сфері теорії та історії музичного виконавства – праці О. Алексєєва, Ф. Бузоні, В. Горностаєвої, І. Гофмана, К. Ігумнова, Г. Когана, А. Корто, Е. Лібермана, М. Лонг, Г. Нейгауза, Я. Мільштейна, С. Савшинського, С. Фейнберга, Г. Ципіна, Б. Яворського.

Мета роботи – обґрунтувати особливості інтерпретації мазурок Ф. Шопена для подальшого використання в діяльності концертуючого піаніста.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання конкретних завдань дослідження:

- висвітлити сутність, закономірності, механізми та етапи інтерпретаційного процесу;
- конкретизувати специфічні ознаки фортепіанної мініатюри епохи романтизму;
- проаналізувати жанрово-стильові особливості мазурок Ф. Шопена;

- з'ясувати принципи виконавської інтерпретації мазурки a-moll op.17, №4 видатними піаністами А. Рубінштейном, І. Падеревським, М. Плєтньовим.

Об'єктом дослідження є виконавська інтерпретація музичного твору.

Предмет дослідження – особливості інтерпретації мазурок Ф. Шопена в контексті жанрово-стильового підходу.

Наукові методи дослідження:

- історико-мистецтвознавчий (для аналізу історичного контексту створення музичних творів);
- жанрово-стильовий (для аналізу жанрових та стильових характеристик музичного твору);
- аналітичний (для аналізу, систематизації та узагальнення наукової літератури та теоретичних досліджень).

Наукова новизна. В роботі зроблені деякі узагальнення щодо особливостей інтерпретації мазурок Ф. Шопена та запропонована спроба віднайти власні виконавські версії прочитання мазурок через порівняльний аналіз відео- та аудіозаписів трьох видатних піаністів.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали даної роботи можуть бути використані для подальшого музикознавчого дослідження особливостей фортепіанного виконавства та мистецтва. Робота може стати доповненням, як науково-теоретичне джерело в курсах з історії виконавського мистецтва, аналізу музичних творів, а також у виконавській практиці музикантів.

Апробація результатів та публікації. За результатами проведеного дослідження в університетській збірці наукових праць «Мистецькі пошуки» [19, 27] опублікована стаття «Деякі питання роботи над творами Ф. Шопена в класі фортепіано в мистецьких школах.» Також опубліковані тези «Принципи варіантного прочитання мазурок Ф.Шопена (на матеріалі інтерпретацій мазурки a-moll op.17, №4 А. Рубінштейном, І. Падеревським,

М. Плетньовим)» в збірці «Матеріали студентської наукової онлайн-конференції «Дні науки-2020». [18, 33]

Структура та обсяг роботи: 2 розділи, Додатки (А і Б). Загальний обсяг сторінок та використаних джерел 82.

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР

1.1. Сутність та структура виконавської інтерпретації

Музичний твір існує в якості художнього феномену лише у реальному звучанні, тобто завдяки виконанню. У цьому головна відмінність музики від інших видів мистецтв. Творіння живопису, скульптури, архітектури, літератури існують в тому вигляді, в якому вони були створені авторами. Інша доля у музичного твору. Кожен, хто прагне грати або співати чужий твір, тією чи іншою мірою інтерпретує його, по-своєму, тлумачить, підносить слухачам у такому характері, в якому він відчуває його, розуміє. Осягнути і передати образний зміст виконуваного твору – чи не основне художнє завдання музиканта-виконавця. П. Чайковський, закликаючи музиканта-інтерпретатора бути гідним посередником між духом художнього твору і публікою, казав, що найважливіше завдання у виконанні музичного твору «в міру таланту і знань з'ясувати приховану думку автора, що, власне, і є змістом музики, її сенсом» [35, 78-79].

І дійсно, глибоке проникнення у зміст твору, яскраве виявлення його поетичного образу – ось що об'єднувало великих музикантів-виконавців минулого та сучасності, незалежно від індивідуальності кожного. Цікаве в цьому відношенні свідчення про виконавську манеру одного з перших великих інтерпретаторів – Ференца Ліста. Вислів його сучасника: «Чільне значення у своїх інтерпретаціях Ліст надавав поетичній ідеї. Не суворо витриманий темп, не відповідний ритм були визначальними для його виконання, а музична думка, зміст мотивів» [29, 115].

Мистецтво видатних художників-інтерпретаторів, відрізняє глибина проникнення в музичний твір, прагнення передусім висловити його художній зміст. Сучасний музикант-виконавець – справжній художник-інтерпретатор, це широко освічений музикант, що досконало володіє інструментом або голосом. Своєю творчістю він розкриває задум автора, риси його стилю і стилю епохи. Найважливішим в мистецтві музиканта-виконавця є здатність «з перших звуків перенести слухача в ту особливу атмосферу, яка складає завдання виконуваної музики, у той особливий настрій духу, який називається поетичним змістом п'єси, і тримати слухача під магнетичною чарівністю від першого звуку до останнього...» – писав О. Сєров [29, 119].

У сучасній теорії існують різні підходи щодо розуміння інтерпретації. Одні вважають інтерпретатора якщо не творцем нового твору на основі старого, то хоча б співавтором. Інші, навпаки, побоюються того, що інтерпретатор не зможе до кінця розкрити той зміст, що спочатку був задуманий автором.

Значний теоретичний потенціал щодо з'ясування поняття інтерпретації, її структури, специфіки прояву в музиці міститься в роботах О. Алексєєва, Є. Гуренка, Ю. Кочнева Л. Казанцевої О. Михайлова, Л. Мізіної, С. Савенко, С. Холодинської, О. Чеботаренко, та ін. Сучасні наукові розробки з проблем інтерпретації представлені в дисертаціях Н. Жукової, Л. Вахтель, І. Власенко, Л. Касьяненко, В. Максименко, Н. Рябухи, С. Карась, Н. Корихалової. Різні сторони виконавської інтерпретації висвітлювали Л. Баренбойм, Є. Бодки, А. Віцинський, Й. Гофман, Р. Коган, К. Мартінсен, Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, А. Щапов та Інші.

Віддаючи належне усім авторам, роботи яких тим чи іншим чином причетні до теми, яку ми вивчаємо, слід все ж виокремити ті численні питання, які потребують подальшого аналізу. Це, передусім, зміст поняття «інтерпретація», її структура, функції у процесі донесення до слухача позиції композитора.

Інтерпретація (лат. *interpretatio* – роз'яснення, тлумачення) – у широкому значенні – мистецтво музичного виконання, у вузькому – тлумачення музичного твору даним виконавцем відповідно його індивідуальним особливостям та ідейно-художньому задуму. [35, 81].

Сучасна дослідниця проблеми естетичної інтерпретації Л. Мізіна вважає, що «метою кожної інтерпретації повинна бути повага до думки, до слова автора, що сприятиме його дійсному розумінню. Зв'язок між розумінням та інтерпретацією полягає, таким чином, у тому, що розуміння є певною основою для подальшої інтерпретації, в той же час інтерпретація стає ґрунтом для розуміння. Стосовно авторського тексту результати інтерпретації можуть бути як позитивними (у разі подальшого розвитку ідей автора), так і негативними (при наявності перекручування думки автора)» [101, 32].

У виконавській інтерпретації може зростати значення або виконавського компонента, або авторського. Надмірне наближення до одного з полюсів загрожує втратою самої інтерпретації: посилення творчого начала приводить до переваги «монологу» виконавця, а дефіцит творчого оновлення музичного твору усуває особистість інтерпретатора. «Інтерпретація, – пише Л. Казанцева, – поєднує творення і відтворення, хоча не обов'язково в рівній мірі. Як у окремо взятій інтерпретації, так і у виконавському стилі може затверджуватися особистий пріоритет виконавця, і навпаки, виконавець здатний віддати себе у владу автора, підкоряється його волі» [49, 153].

Відомий композитор І. Стравінський з цього приводу писав: «Музику варто виконувати, а не інтерпретувати. Всяка інтерпретація розкриває, в першу чергу, індивідуальність інтерпретатора, а не автора. Хто ж може гарантувати нам, що виконавець вірно втілить образ творця, і риси його не будуть перекручені?» [95, 125].

У свою чергу, М. Лонг стверджувала, що «місія інтерпретатора – не тільки читання й «переклад» авторського тексту. Щоб відтворити доробок великого майстра, повернути йому життя, інтерпретатор повинний деяким

чином створити його знову... Інтерпретація сама по собі – витвір мистецтва» [58, 230-231]. На відміну від І. Стравінського, М. Лонг надзвичайно високо оцінює роль інтерпретатора, котрий, на її думку, створює нову творчу модель, а не лише виконує твір іншого митця.

С. Рахманінов вважав, що інтерпретація залежить головним чином від таланту та індивідуальності. Однак володіння технікою – основа інтерпретації. Вироблення техніки – це справа першої необхідності, бо якщо піаніст не володіє арсеналом технічних засобів для вираження ідей композитора, то ні про яку інтерпретацію не може бути й мови. Техніка повинна бути настільки високою, досконалою і вільною, щоб твір розумівся виконавцем тільки з метою розкриття задуму [80].

Поняття «інтерпретація» використовується в різних наукових сферах, зокрема, в математиці, в логіці, в природничих науках, і в кожній з них має специфічні смислові відтінки. У широкому сенсі «інтерпретація» означає тлумачення, переклад, розкриття змісту, ступінь розуміння судження, яке вже існує, пояснення смислу будь-якого висловлювання, тексту, вчення, і припускає посередництво інтерпретатора між текстом і тим, хто цей текст сприймає [32, 12].

В. Москаленко в своїй роботі розглядає чотири види інтерпретації: редакторську, виконавську, композиторську та музикознавчу.

У редакторській інтерпретації підсумком інтерпретування є адаптований до нових виконавських вимог варіант нотного тексту музичного твору. Виконавська інтерпретація втілюється в музичному звучанні нового «прочитання» твору. Композиторська інтерпретація характеризується музичною переробкою художнього матеріалу іншого твору чи його фрагмента. Музикознавча інтерпретація виражається в описах музики засобами вербальної чи будь-якої іншої музичної мови [69, 107].

Отже, слід зупинитися на понятті «музична інтерпретація», або, що те ж саме – «інтерпретація музичного твору». У «Філософському енциклопедичному словнику» подано таке загальне визначення:

«Інтерпретація (від латинського *interpretatio* – роз'яснення, тлумачення), у широкому значенні – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, що об'єктивуються в знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри і вчинки людей, їхні слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» [69, 108].

У такому широкому значенні інтерпретація набуває статусу категорії, що охоплює найрізноманітніші форми пізнання об'єктивованих для стороннього сприйняття проявів творчої діяльності людини. Не є тут винятком і діяльність людини в галузі музики. У музиці головним об'єктом інтерпретування є музичний твір. Мета музичної інтерпретації – розкрити його виражальні можливості. Досягнення цієї мети в крупному плані передбачає два етапи творчої діяльності інтерпретатора:

- 1) розуміння музичного твору;
- 2) створення його інтерпретаційної версії.

На першому етапі, крім інших розумових операцій, здійснюється аналіз музичного твору. Такий аналіз Москаленко називає «інтерпретаційним» [69, 107]. Для інтерпретації характерна вторинна природа, тому що вона містить у тій або іншій мірі елемент наслідування того, що відбулося, але в новій системі соціокультурних і естетичних зв'язків. Твір митця народжує інші творчі імпульси. Він теж залишає вільне поле уяви: під впливом образу або образів картини, що втягуються в її атмосферу або настроїв, глядач може «доуявити» попереднє або наступне, «продовжити час дії», поглибитися в характер або почуття героїв, почути зображуване, відчути його глибокий узагальнений зміст, а головне, уловити мальовничу концепцію більш значну, ніж власне сюжет картини. Існують геніальні твори живопису, що отримують різні тлумачення (наприклад, твори Джорджоне, Веласкеса, Леонардо да Вінчі).

На думку Ж. Брелє, у процесі виконання народжуються нові можливості, що збагачують твір. Кожне нове виконання відкриває в творі нові грані, залишає на ньому свій відбиток. У цьому й полягає вічність творів мистецтва, що збагачуються внесками, здійсненими в них у кожній новій епосі [101].

С. Савенко пише, що феномен Інтерпретації, що сформувався у професійній європейській музиці в порівняно нещодавні часи, передбачає наявність тексту, що особливим чином відтворює матеріал композиції. Фіксований текст стає предметом тлумачення у процесі виконання: так виникає специфічна для музики тріада «автор – виконавець – слухач». Кожне окреме виконання – тлумачення індивідуально неповторно навіть у одного і того ж музиканта: реальне звучання твору залежить від часу, місця та інших об'єктивних і суб'єктивних причин, здатних кардинально змінити його характер. Однак подібні відхилення можливі тільки в умовах дотримання певних меж, нехай і досить широких, що диктуються текстом твору. Вихід за їх межі може до невпізнання спотворити образ твору [89].

У фундаментальній філософській праці Є. Гуренко ґрунтовно досліджує процес інтерпретації та його структуру. Він розглядає поняття «інтерпретації» поряд з терміном «виконання». Слово «інтерпретація» включало у себе чітко виражений відтінок індивідуалізованого прочитання, своєрідності артистичного трактування, тоді як смислове значення терміну «виконання» обмежувалося механічно точною передачею авторського задуму. Ці поняття довгий час вказували на один і той самий об'єкт. І «інтерпретація», і «виконання» означали певний продукт виконавської діяльності, конкретний варіант музичного твору, відтворений виконавцем в акті публічного виступу (або музикування). І «інтерпретація», і «виконання» розумілися як те, що відзвучало в процесі живого інтонування за допомогою людського голосу або на інструменті.

Переважає більшість дослідників як і раніше використовують термін «інтерпретація» в значенні «тлумачення», «виконавського прочитання» .В

той же час важливе в художньому відношенні виконання розглядається не інакше, як «трактування» (тобто як інтерпретація). Їх відмінності практично не враховуються, вони уживаються як різні назви одного і того ж явища [30, 27]. Пізніше з'явилися і перші відмінності в розумінні слів «виконання» і «інтерпретація». Суть цих відмінностей зводилася до того, що слово «виконання» як і раніше означало продукт виконавської діяльності, тоді як «інтерпретація» – лише частину цього продукту, а саме – творчу, суб'єктивну сторону виконання. Таким чином, виконання подумки розчленовувалося на об'єктивний та суб'єктивний змісти, причому перший з них пов'язувався з творчістю композитора, а другий (власне інтерпретаційний) – з творчістю самого виконавця.

При всій своєрідності змісту таких понять як «інтерпретація» і «виконання» вони довгий час вказували на один і той же об'єкт, відсилали до одного і того ж явища. І «інтерпретація», і «виконання» позначали якийсь продукт виконавської діяльності, конкретний варіант музичного твору, відтворений виконавцем в акті публічного виступу; і «інтерпретація», і «виконання» розумілися як те, що відзвучало в процесі живої інтонації.

Н. Жукова, порівнюючи у своїй роботі інтерпретацію і виконавське мистецтво з'ясувала, що інтерпретація це і виконавська діяльність і її результат; визначено, що художня інтерпретація в музиці виявляється в різних формах музичної діяльності: музичне виконавство, сприйняття музики, робота музиканта-педагога [32, 11].

Інтерпретатор – син свого часу, його свідомість, естетичні погляди і смаки формуються навколишнім середовищем, тому обумовлена виконавцем сторона музичної інтерпретації включає в себе не лише суб'єктивний, але і об'єктивний, не залежний від нього зміст. Це, у свою чергу, призвело до уточнення розуміння музичної інтерпретації, яка стала усвідомлюватися не просто як суб'єктивна сторона виконання, але як особлива його грань, що обумовлена творчою співучастю інтерпретатора і є безпосереднім результатом його продуктивної діяльності [30, 73-44].

Точка зору, згідно з якою інтерпретація є складовим компонентом виконання, поділяється і Ю. Кочнєвим. Проте зміст цих термінів він трактує досить своєрідно: «Музичний твір має дві сторони: форму (процес реального фізичного звучання музики, що виконується) і зміст (певна інформація, яку передає це звучання). У першому випадку мова йде про конкретизацію виконавцем музичного твору, в другому – про його інтерпретацію (розкриття змісту). Тому виконання як художня співтворчість, будучи єдністю форми і змісту, включає в себе і конкретизацію та інтерпретацію твору» [30, 76].

Виконання – атрибут будь-якої практичної діяльності, оскільки вона в усіх своїх видах включає у себе певну систему (або сукупність) актів дії з використанням тих чи інших засобів щодо здійснення поставленої мети.

Інтерпретація в першому випадку ширша за виконання, оскільки включає в себе ідеальний процес формування виконавського задуму, а в іншому – вужче за нього, тому що в неї не входить виконавський «зріз» рухових операцій з об'єктивації продукту первинної художньої діяльності.

У музично-виконавському мистецтві у структуру виконання входять дії інтерпретатора, що сприяють перетворенню музичних уявлень у реальне звучання. Виконавський процес, що зорієнтований на створення власної виконавської версії, являє собою досить складну структуру, яка складається з двох основних частин. Перша – процес формування виконавського задуму, яка, у свою чергу, ділиться на освоєння музичного твору і створення виконавської концепції. Друга – його реалізація як матеріального утворення, що включає в себе реалізацію результату виконавського мистецтва в процесі репетиційної роботи і те ж саме в акті публічного виступу.

Процес формування виконавського задуму розпочинається з уявного відтворення інтерпретатором музичного твору. Виконавець при цьому використовує як безпосередні, так і опосередковані джерела інформації. До перших відноситься сам об'єкт інтерпретації (тобто конкретний продукт художньої діяльності автора), до других – інші твори композитора, мистецтвознавчі праці та інші матеріали, що містять у собі відомості про

даний твір, про епоху, самого автора, його життєвий шлях тощо, та власний досвід виконавця, накопичені ним уявлення про світогляд автора, його творчий метод, стиль та інші необхідні відомості і знання, що зберігаються в пам'яті інтерпретатора [30, 81].

За висловом Г. Нейгауза на першому етапі учень освоює нотний запис, як диригент вивчає партитуру – не тільки в цілому, але і в деталях, розкладаючи твір на його складові частини – гармонічну структуру, окремо виділяє головне – наприклад, мелодичну лінію, і другорядне – акомпанемент; зупиняється на вирішальних «поворотах» твору, наприклад, на переході до другої теми або до репризи, або до коди, загалом – на основних віхах формальної структури. При такій роботі учню відкриваються дивовижні речі, якими рясніють твори великих композиторів. Крім того, він починає розуміти, що твір, прекрасний в цілому, чудовий в кожній своїй деталі, що кожна «дрібниця» має зміст, логіку, виразність, бо вона є органічною часткою цілого» [72, 35].

Побудову виконавського трактування можна правильно зрозуміти лише як процес, результатом якого є індивідуалізований художній образ, що виник у сфері задуму. За своєю суттю цей процес і є творчість. Її не можна представляти як випадкові пошуки необхідного виконавського рішення. Вона має ясно виражений спрямований характер. Спрямованість процесу творчості визначається виконавським ідеалом, концепцією досконалого продукту виконавської діяльності, що є у свідомості інтерпретатора.

Про важливість звернення до широкого культурологічного контексту при інтерпретації музичних творів говорять багато дослідників. Однак, не завжди знайомство з художніми творами, що навіяли композитору музичний образ, можуть достатньо наблизити виконавця до правильного розуміння та інтерпретації твору. Так, відома позиція С. Рахманінова, який говорив про те, що: «деякі викладачі особливо наполягають на тому, щоб учень знав джерело натхнення композитора. Це, звичайно, цікаво і може допомогти стимулювати убогу уяву. Однак я переконаний, що для студента було б набагато краще

покладатися на своє власне розуміння музики. Помилково думати, що знання факту, ніби Ф. Шуберта надихнула якась поема, або що Ф. Шопен черпав натхнення в якійсь легенді, може компенсувати недостатність справжніх засад фортепіанного виконавства. Деякі викладачі схильні перебільшувати важливість допоміжних вправ і зменшувати необхідність набуття справжньої музичної бази» [80, 237].

Отже, художнє проектування в своїх головних рисах завершено. Інтерпретатор приступає до реалізації виконавського задуму.

Характеризуючи цю ланку виконавського процесу, Є. Гуренко відзначає наступні обставини:

Перше. До структури процесу об'єктивації входять дії виконавця, що сприяють перетворенню музичних уявлень у реальне звучання.

Друге. Виконавець прагне адекватно перетворити свої суб'єктивні наміри в реальне звучання. Це складний творчий процес, в якому триває робота з коригування, уточнення, конкретизації виконавського задуму [30, 84-92].

Але ось виконавський задум уточнено і конкретизовано. Рухові навички вироблені і закріплені. Задум зберігається за допомогою складних механізмів образної, емоційної та смислової пам'яті. Інтерпретатор готовий до публічного виступу. Це найбільш відповідальна, підсумкова стадія діяльності виконавця. У ній він завершує процес створення власної виконавської версії і виносить її на суд аудиторії. Успіх публічного виступу визначається: масштабом і характером обдарування артиста; художньою цінністю і глибиною виконавського задуму; рівнем виконавської майстерності; накопиченим досвідом концертних виступів; конкретним психофізіологічним станом артиста (чи достатньо зібраний, зосереджений і т. д.); об'єктивними умовами в момент виконання (якістю інструменту і його станом, акустиккою концертного залу, безпосередньою реакцією публіки).

Художня інтерпретація – це, перш за все, творчість, спрямована на створення певного продукту. Тут, таким чином, у наявності три складові:

об'єкт інтерпретації, (музичний твір), результат виконавського мистецтва і сама процедура творчого пошуку. Остання і є не що інше, як інтерпретація.

Художня інтерпретація – це процес, який проходить декілька ступенів розвитку. Виключно рідко вона цілком укладається у часові рамки окремого виконання. У всіх інших випадках процедура інтерпретації проходить стадію зародження, коли складаються лише перші контури виконавського трактування, етап становлення, в якому здійснюється «опрацювання» окремих деталей та поглиблення виконавської концепції, період уточнення, зміни і розвитку задуму у зв'язку з конкретизацією і вибором засобів для його «матеріалізації» і, нарешті, акт матеріалізації в продукті виконавської діяльності [30, 94-95].

Таким чином, інтерпретація звертається до сенсу, до змісту, що закріплені у тексті художнього твору або науково-теоретичній роботі. При цьому в інтерпретації-тлумаченні в деяких випадках збереження форми оригіналу не є обов'язковою умовою.

Так, за Т. Чередниченко: «Музична Інтерпретація – це особлива форма (ідеальна) музичного твору, його існування в діяльності та через діяльність окремої людини. Під інтерпретацією розуміємо тільки акт духовної діяльності». Видатний піаніст С. Фейнберг вважав, що це «активний творчий процес, у якому воля композитора має стати власною волею інтерпретатора» [104, 45].

Н. Корихалова розглядає інтерпретацію як процес, що є похідним від двох факторів, і визначає кінцевий результат – створення виконавської трактовки, яка втілюється в ряді конкретних одноразових виконань. На думку музикознавця, інтерпретація у вузькому розумінні є сприйняттям будь-якого твору мистецтва. Перше похідне, від чого залежить інтерпретація, на думку Н. Корихалової, це сам виконавець. Друге похідне – об'єктивні умови, які сприяють існуванню твору: музичні інструменти, зміни основних тенденцій виконавського мистецтва, традиційні форми суспільного музикування тощо [50, 42].

С. Мальцев формує поняття «інтерпретація» як виконавську або авторську концепцію стосовно таких виражальних засобів, як темп, динаміка, артикуляція фразування, акцентування. Правда, далі С. Мальцев застерігає, що він відходить від розуміння цього поняття як тлумачення образно-сміслового змісту музичного тексту [60, 15].

Особливо відмітимо визначення інтерпретації О. Котляревської, яка найповніше розкрила зміст цього терміна. На її думку, «інтерпретація – це специфічна форма індивідуально-творчої культурної діяльності, спрямованої на розкриття змісту музичного твору». Вона розглядає інтерпретацію в багатоаспектному розрізі як засіб пізнання типів мислення різних епох, як засіб втілення особистого світосприйняття з позицій «Людина-Світ», «Людина-Світ-Людина» [50, 156].

Для встановлення відповідності художньої інтерпретації композиторському задуму В. Крицький пропонує наступні критерії: художня достовірність, оригінальність, виконавська майстерність. Критерій художньої достовірності. Правомірність використання поняття художньої достовірності як одного із критеріїв художньої інтерпретації зумовлена тим, що інтерпретація будь-якого твору є варіантною множинністю і обумовлена історично. Вона розвивається й існує як «ідеальна», «еталонна» лише в суспільному уявленні. Відповідність, а точніше наближеність до такої «ідеальної» Інтерпретації сьогодення і можна вважати істинною чи такою, що не викликає сумнівів, а отже – художньо достовірною. Відтак, художньо достовірною можна вважати інтерпретацію, яка адекватна сучасному уявленню про ідеальну інтерпретацію. Критерій оригінальності розглядається як вияв творчого, особистісного ставлення до твору, що реалізується у виконанні. В теорії інтерпретації виконавська інтерпретація розглядається як вторинна творчість, а творчість, як відомо, передбачає створення оригінального продукту. Без вияву індивідуального, особистісного, оригінального, виконання буде або нежиттєздатним,

примітивним відтворенням тексту, або ж спрощеною копією вже існуючої інтерпретації.

Критерій виконавської майстерності. Для об'єктивації виконавського задуму твору необхідне його матеріалізоване втілення, яким є виконання. Без цього інтерпретація залишається в свідомості виконавця лише як ідеальне уявлення з потенційною можливістю втілення. Матеріально-звукове втілення в структурі інтерпретаційного процесу вимагає від виконавця володіння певними засобами виконавської виразності, спеціальними прийомами, технічною досконалістю втілення [53, 184].

У своєму дослідженні Л. Касьяненко пропонує три форми слухового контакту виконавця з музикою, що виконується:

1. При знайомстві, розучуванні, інтерпретації певного музичного матеріалу внаслідок узагальнення накопиченого досвіду музичних сприймань у виконавця утворюється власне слухове уявлення музичного твору. Зокрема, в його формуванні беруть участь закріплені в пам'яті закономірності музичного жанру, стилю та форми, враження від власних виконань і виконань даного твору іншими виконавцями тощо. Цей узагальнений слуховий образ твору можна назвати, користуючись терміном В. Москаленка, музичним твором-принципом.

2. На певному етапі творчої роботи слухове уявлення музичного твору перевтілюється у творчий задум, що безпосередньо передує музичному виконанню. Реалізація виконавського задуму в музичному звучанні утворює здійснену (чи таку, що здійснюється в даний момент) виконавську версію музичного твору.

3. Ця форма слухового контакту виконавця з музикою, що виконується, координує ідеальне уявлення музики з її реальним звучанням. Вона сприяє не лише якості музичного звучання послідовно в кожен окремий момент виконання, але й формуванню і здійсненню виконавської лінії драматургічного розвитку [43, 7].

За висловом Л. Касьяненко основними діями виконання в структурі цілісного художньо-інтерпретаційного процесу є «вибір художньо доцільних засобів виконавської виразності; пошук способів технічно досконалого втілення; контроль за відповідністю засобів виконавської виразності художній доцільності та ступенем досконалості втілення» [43, 9].

Музичне виконавство часто ставлять в один ряд з іншими мистецтвами, що абсолютно справедливо. Хоча це мистецтво нерозривно пов'язане з композиторською діяльністю, воно є самостійним видом художньої творчості.

Дійсно, коли грає справжній художник – навіть якщо ми слухаємо добре знайомий твір, – мимоволі виникає враження, що він немов у нас на очах, в нашій присутності заново створює твір, що виконується. Якщо ж інтерпретатор позбавлений яскравої творчої індивідуальності, не здатний створити переконливе і оригінальне трактування твору, збідненим виявиться не тільки його мистецтво, але і та п'єса, яку він грає.

Одна з основних особливостей мистецтва музичної інтерпретації полягає в тому, що, залишаючись вірним авторському задуму, виконавець оживляє виконуваний твір своєю індивідуальністю, робить у процесі інтерпретації власну концепцію того твору, який він пропонує слухачам. Не існує двох абсолютно однакових трактувань одного і того ж твору.

Кожен великий художник створює оригінальне тлумачення виконуваної музики. Один піаніст підкреслює вольове, драматичне начало у музиці великого композитора, інший намагається виявити філософський зміст, у третього музичний образ більш ліричний і т. д.

Завдяки чому ж досягається неповторність, відмінність в інтерпретації одного і того ж твору? Оживляючи нотний текст, наповнюючи його конкретним звучанням, інтерпретатор ні в якому разі не має права змінити авторські вказівки (інакше його виконання буде піддано самій суворій критиці). Але зіграти музичну фразу трохи повільніше або трохи швидше, ледь помітно акцентувати будь який звук або виділити інтонацію, м'яко, тихо

виконати той чи інший фрагмент, знайти особливі звукові співвідношення між мелодією і акомпанементом - все це у владі виконавця-інтерпретатора. Такі «дрібниці» і відрізняють майстерне втілення музичного твору від ремісничого. Вони становлять коло виконавських засобів, які дають інтерпретатору можливість проявити власну індивідуальність.

Виконавська інтерпретація є результатом складних процесів, які становлять систему взаємодіючих елементів із специфічними функціями, властивостями, структурою та змістом. Їх вивчення здатне висвітлити специфіку цього процесу, показати нові можливості в адекватному відтворенні композиторського задуму.

1.2. Генезис жанру фортепіанної мініатюри в західноєвропейській культурі.

Жанр мініатюри є невід'ємною складовою естетики романтизму (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Й. Брамс та ін.). За своїми естетичними функціями мініатюра не лише доповнює монументальне мистецтво великих форм, але і сама по собі виключно важлива для життя і мистецтва. Її розвиток є неодмінною умовою повноти художньої культури, свідоцтвом зрілості, мудрості, духовної чуйності і проникливої сили мистецтва.

Спробуємо розглянути художню сутність фортепіанної мініатюри в інструментальній музиці, її історичну роль в розвитку музичного мистецтва в епоху романтизму. Вивчення її необхідне для адекватної інтерпретації музичних творів малих форм, для максимально достовірного розкриття композиторського задуму.

Дослідження мініатюри здійснювалося в наукових працях Б. Деменка О. Мартиненка, Н. Рябухи Л. Свірідовської, Р. Стельмашука. Окремі аспекти теоретичної проблеми жанру музичної мініатюри аналізуються в монографіях В. Панкратової, Є. Назайкінського, К. Зенкіна. Жанр мініатюри, генетично пов'язаний із міською побутовою культурою і

домашнім музикуванням (аматорством), є переважно камерним жанром, призначеним для виконання в невеликих (камерних) приміщеннях, у яких існують необхідні умови для зосередження уваги слухачів. Жанр мініатюри, що зароджувався в надрах європейської музики, є явищем професійної культури і виражає ступінь авторства, оригінальності, що зафіксовані в структурі музичного тексту [86, 4].

Основою створення ефекту мініатюрності є концентрація великих об'ємів або енергій в малій сфері. Критерієм тут є дотримання принципу велике в малому. Він є не лише масштабним і кількісним, але також і поетичним, естетичним, художнім критерієм мініатюри. «Прагнення відобразити вічність, неминущу людську цінність, схопити ту або іншу важливу грань життя і є особливістю музичних мініатюр [71].

Мініатюра значно раніше була художньо освоєна в живопису графіці, скульптурі, прикладному мистецтві, де її розвиток не був пов'язаний з необхідністю подолання психологічних бар'єрів. Природно, що історія музичної інструментальної мініатюри набагато коротша за її передісторію. У європейському музичному мистецтві малі форми існували відвіку, але мініатюра з'явилася лише на вельми зрілому ступені еволюції.

На початку епохи інструменталізму (XVI–поч.XVII ст.) протиставлення «велика форма» – «мініатюра» багато в чому означало: «високе» – «побутове, домашнє», «витончено-професійне» – «доступне, просте». Спочатку репертуар клавіру, як інструмента домашнього, складали невеликі танцювальні п'єси (павани, алеманди, куранти, гальярди і т. д.), а також перекладання популярних пісень.

Проте у XVII-XVIII ст. музична еволюція в цілому прагнула «відійти» від мініатюри. Вже англійські верджиналісти любили з невибагливих пісень створювати варіаційні цикли. Музична свідомість бароко не залишала місця для мініатюри як високорозвиненого інструментального жанру, не мала потреби в ній. Лірика часів Й. Баха істотно відрізнялася від лірики наступних епох, і головним чином – від романтичної. Головний акцент робився більше

на загальнолюдському, ніж на індивідуальному, випадковому і неповторному. І спосіб вираження внутрішнього світу був результатом узагальнення, далеким від тієї безпосередності, яка становить суттєву рису лірики романтичної епохи [74].

Одним з найважливіших напрямків доромантичної музики, що культивували мініатюру і створили специфічний для неї стиль, була творчість французьких клавесиністів XVII-XVIII ст. Прагнення до камерності тут обумовлювалося тісним зв'язком з естетичними принципами мистецтва рококо – витонченого, вишуканого і в той же час такого, що не претендує на особливу глибину і масштабність ідеї, немов декоративного. Музична мініатюра розвивалася на цій основі як прикраса, приємна «дрібничка». Надзвичайно важливим для французьких мініатюристів було постійне і стійке тяжіння до програмності, зображальності, зосередженні на одному образі, «будь то риса зовнішності (частіше жіночої) або портретний начерк, поетичне явище природи, жанр, вираження певних емоцій, міфологічний персонаж, сцена або ситуація, явно навіяна оперно-балетним театром». І навіть внутрішнє укрупнення цих програмних алеманд, курант, сарабанд (більш суттєве у Ж. Рамо, ніж у Ф. Куперена) має свій особливий зміст і, як правило, не виводиться за межі мініатюри. Це не бахівська напружена динаміка розгортання емоції, і не ігрова стихія Д. Скарлатті – скоріше, це суто французька тонко нюансована споглядальність, пильне розглядання образа-кристала, що обертається в просторі і повертається перед нами своїми різними гранями [47, 435].

Інший прояв цього ж принципу – улюблена клавесиністами форма рондо з епізодами – варіаціями рефрену. Зримість, пластичність образів, найтонше відчуття значущості миті, як споконвічні властивості французької музики через півтора-два сторіччя зовсім по-новому розкрилися у К. Дебюссі і М. Равеля, які не раз отримували творчий імпульс у старовинній мініатюрі клавесиністів.

Якщо в XVII – першій половині XVIII ст. клавiрна мініатюра, в основному, існувала «як музика побуту, а її піднесення до витонченого професіоналізму пов'язано з особливостями культури деяких країн, то часи Й. Гайдна і В. Моцарта створили ще менш сприятливі умови для її розвитку. Область мініатюри знову була зведена до прикладної, танцювальної музики. Для художника класицистичної епохи мале, приватне, індивідуальне становило інтерес лише в контексті загального і цілого, у діалектичній єдності з ним. Але при цьому увага до індивідуально-неповторного стала більш гострою, пильною. Саме тоді (у симфонізмі Віденської школи) досягла повної зрілості здатність музики «зупинити мить», надати їй високорозвиненої внутрішньої повноти і завершеності» [34, 15].

Старовинні пісенно-танцювальні структури – свого роду насіння, кинуте в класичний симфонізм, де воно визрівало, набиралося сил і дало паростки нового. Звичайно, п'єси Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона спиралися на пісню і танець свого часу, але, як писав Д. Житомирський, «на прості композиційні схеми (період, дво- і тричастинні форми) вже у величезній мірі впливала досягнута у XIX столітті найтонша композиційна культура сонати».

Ці схеми як форми викладу одиничної, розвиненої і завершені музики думки викристалізувались у віденських класиків і лягли в основу майбутньої мініатюри. Але головне, вони досягли класичної досконалості, настільки високого ступеня глибини, гнучкості і різноманіття, що у порівнянні з ними періоди французьких клавесиністів здаються іграшковими. Й. Гайдна і В. Моцарта можна назвати попередниками в історії мініатюри XIX століття, основоположником якої став Л. ван Бетховен. Він називає свої мініатюри «Багателями» (багатель – дрібничка), і в контексті усієї творчості великого симфоніста це повністю відповідає дійсності. Прообрази багательей ор. 33 можна знайти в окремих частинах ранніх сонат.

Особливо широкого розповсюдження фортепіанна мініатюра набула в романтичній музиці. Симфонія, соната, опера, навіть пісня існували і раніше,

але фортепіанна мініатюра як надпобутове, чисто художнє явище, виникла саме завдяки романтизму. Це не лише одна з найбільш типових, але і специфічна для романтичної епохи жанрова сфера, що не має аналогів в музичній культурі попередніх епох. У фортепіанній мініатюрі найбільш концентровано виражається сама природа романтичного, виявляється його сутність, відбиваються глибинні межі романтичного світовідчуття.

Виявляючи свою інструментальну природу, мініатюра диктує і вибір інструменту, здатного втілити її як мікрокосм. «Фортепіанність» – такий же прямий наслідок романтичного світовідчуття, як тематизм. Універсальність фортепіано – іншої якості, ніж у клавесина і навіть органу. Вона – не лише у зосередженні всього звукового простору в руках одного виконавця, але ще і в особливій, підвищеній гнучкості звуковидобування (невичерпні можливості туше, педалізації і т. п.), що привело до тембрової універсальності, здібності відобразити все багатство фарб – у тому числі і оркестрових. Романтична мініатюра могла виникнути не раніше, ніж клавішний інструмент знайшов обертонно-педальну злитність звучання, став співати.

Мініатюра романтиків із самого початку була орієнтована на фортепіано – інструмент в основі своїй камерний і в той же час універсальний. Скрипкова, віолончельна мініатюра – все ж периферія, що не внесла до музики нічого значного і істотно нового. Розвиток фортепіано дав життя жанру мініатюри, визначив його вигляд. [33, 61].

Зрощення романтичної мініатюри з усіма її естетичними і мелодико-фактурними закономірностями саме з фортепіанним звучанням особливо наглядно проступає при порівнянні з жанрами минулого. В епоху бароко ми зустрічаємося з байдужістю до інструментально-тембрової сторони, коли твір міг виконуватися різними інструментами і різними їх комбінаціями (виняток – знову-таки мініатюра верджиналістів і клавесиністів). У цьому позначаються сліди багатовікового прикладного існування музики, пристосування її до тих чи інших умов.

К. Зенкін, розглядаючи фортепіанну мініатюру, використовує терміни «одномоментності», «сюхвилиності» як дефініції, що розкривають специфіку часопростору мініатюри у двох вимірах: семантичному, де одномоментне буття суб'єкта – ліричного героя, життя якого є психологічно насиченим – розуміється як перебування в одному душевному стані; комунікативному, що розкриває одномоментність як «миттєве» вираження душевного стану за принципом «тут і зараз». Отже, подвійний термін підкреслює концепційну ідею – «велике в малому», яка, у свою чергу, виявляє мініатюризм як принцип мислення [33, 73].

Специфічною ж для мініатюри (і якості мініатюрності) стає організація художнього часу, що корениться в особливостях романтичного світосприйняття. А саме, раз художній світ у романтиків є плодом суб'єктивної фантазії, вільної творчості, що перетворює зовнішній, реальний світ, то і романтична музика повинна була виявити такі форми, в яких весь музичний, часовий процес виявляється охопленим одним ліричним станом.

Мініатюра, як вираження і оформлення певного стану, пов'язана з ліричним способом світосприйняття. За словами Гегеля, «ліризм є немов стихійна межа романтичного мистецтва, тон, який характерний навіть для епопеї і драми». Для романтиків людська індивідуальність з'явилася як безкінечний, невичерпно глибокий всесвіт, у багатьох відношеннях більш значний, ніж весь зовнішній світ [34, 7].

Тому лише в епоху романтизму мініатюра оформилась як необхідний елемент сукупної «художньої картини» світу. Бурхливий розвиток мініатюри – одна із сторін єдиного процесу, пов'язаного з посиленням суб'єктивізації часу в музиці XIX століття. Відхід від середньої класичної норми масштабу інструментального твору, початий вже Бетховеном, знаменував порушення рівноваги окремої і загальної.

У монументальних філософсько-симфонічних концепціях людська душа прагне «обійняти неосяжне», в мініатюрі знаходить це «неосяжне» в окремому моменті. Специфіка мініатюри - в тому, що відчуття перебування в

теперішньому часі дане в ній з максимально можливою безпосередністю. Миттєвість образу – ось суть і основа мініатюри, що демонструє диво «зупиненої миті». Замість потоку часу із спрямованістю розвитку з минулого в майбутнє, в мініатюрі діє час ліричного переживання, що психологічно триває в сьогоденні [34, 12].

Організація романтичної мініатюри направлена на кристалізацію єдиного стану, одномоментній думці, але при цьому прагне виявити і її внутрішній рух, більш того, вона живе і харчується виключно цим рухом, стихійним, ірраціональним потоком. Так, в мініатюрі з'являється в особливо явному і відчутному вигляді романтична діалектично суперечлива єдність стану і становлення [там же].

Для романтиків людська індивідуальність постає як нескінченний, невичерпно глибокий всесвіт, у багатьох відношеннях більш значний, ніж усе зовнішнє. Тому тільки у них мініатюра як «поезія ліричних станів душі» стала істотно важливим засобом художнього висловлювання, необхідним елементом загальної картини світу.

Романтичній мініатюрі не властивий чітко визначений початок тезового типу. Часто образ ніби спливає у свідомості, а спочатку створюється поетична атмосфера, з якої на наших очах народжується думка. Уся внутрішня організація романтичної мініатюри спрямована на кристалізацію єдиного стану, «одномоментної» думки, але при цьому зовсім не вуалює, а частіше навпаки, прагне якомога ясніше виявити її внутрішній рух.

Духовні основи творчості показали в явищах музичного побуту (у пісні, танці, і просто у грі на фортепіано) витоки нових форм втілення, піднявши фортепіанну мініатюру до вершин мистецтва. Пісня і танець визначили специфічну спрямованість і змісту, і форм мініатюри. При цьому пісенно-романтична інтонаційність, що озвучує таємний світ душі людини, стала однією з основ всієї романтичної музики. Створення інструментальної кантילени стало вищою метою та ідеалом різних представників музичного

мистецтва, які досягли «співу фортепіано» (Ф. Шопен) і «співу оркестру» (П. Чайковський).

Вокально-пісенне начало, перетворюючись у фортепіанну кантиленність, підносилося над побутом, романтизувало його, але при цьому зберігало у собі щось «побутове»: довірливий тон неголосної розмови і невеликих просторів; виявлення глибоких і прихованих таємниць внутрішнього світу, які зазвичай довіряються лише найближчим людям.

Численні риси мелодики, фактури, форми кантиленних п'єс кореняться в пісні. І в них же, тільки засобами фортепіано, досягається новий, вищий синтез вокального та інструментального. У лірико-споглядальних картинах-настроях всіляко підкреслюється внутрішня рухливість єдиного стану. Повільний темп немов зупиняє нашу увагу на одній думці, сприяє її пильному, деталізованому розгляду, дає час не просто сприйняти, а вжитися в неї. Музичний момент, що просвічує крізь романтичну свідомість, немов «розспівується», «розтягується», тим самим акцентуючи свою тривалість у часі. У своєрідній плинності, процесуальності мініатюри романтиків – передумови її органічної спорідненості з поемністю [5, 72].

Поряд з піснею величезну роль у становленні романтичної мініатюри зіграв танець. Тут важлива не загальна роль танцювальності в кристалізації форми мініатюри, а ті її якості, які резонують саме з романтичним світовідчуттям. Далеко не випадково, у ХІХ столітті танець став одним з улюблених об'єктів музичної поетизації. Для композитора-романтика музика танцю – це найтонша межа між грою, німою дією і глибокою лірикою, між інтимною сценою і стихійно-масовим «дійством», між внутрішнім і зовнішнім, святковим і прозаїчно-побутовим.

Тут ігрова природа інтонації пов'язана вже не з самим процесом звуковидобування (як у фортепіанному прелюдюванні), а з пам'яттю жанру про ситуацію гри. У танці, де самовираження і гра синтезуються до повного взаємопроникнення, можливо побачити модель романтичної мініатюри. Сама ситуація танцю з її безсловесно-пластичним, «музичним» вираженням

багатозначного стала квінтесенцією романтизму: реальним, живим втіленням поезії в дійсність [33, 28].

Як на основі побутових танців виростала романтичні мініатюра, краще всього демонструє музика Ф. Шуберта. Композитор у великій кількості писав прикладну музику спеціально для танцювальних вечірок (лендлери, вальси, екосези, галопи). Вальс у нього стає ліричною мініатюрою – відповідно його домашньому, камерному призначенню, а у Штрауса-сина, який писав для багатолюдних балів, – симфонічною поемою. Але і в тому, і в іншому випадку під цю музику танцювали.

Наступний етап вже не пов'язаний з прикладною функцією і знаходиться в руслі аматорські-домашнього чотириручного музикування - це Шубертівські полонези (а також дивертисменти, марші та інші твори нетанцювальних жанрів). У трактовці жанру полонезу Ф. Шуберт передбачає навіть шопенівський романтико-героїчний підйом, що мимоволі асоціюється з боротьбою Польщі і дозволяє перекинути місток і до «Угорського дивертисменту» і, далі, до Ф. Ліста. Чотириручний виклад був покликаний полегшити непрофесіоналам оволодіння повнозвучною тканиною. В руках Ф. Шуберта він виявив нові можливості деталізації фактури, більш пильної уваги до нюансів [34, 36].

Нарешті, написані в останні роки життя Ф. Шуберта експромти І музичні моменти завершили відхід від побуту і самовизначення романтичної мініатюри. «Емоційна нестійкість, здавалося б, дуже цільного, врівноваженого вихідного образу визивала потребу вільно змішувати ознаки різних жанрів» [3, 12] виходити за межі суворої детермінації жанру побутом.

Поряд з танцем улюбленою «темою» романтичної мініатюри було сприйняття образів руху як такого, переживання безперервного стихійного потоку. Незліченна кількість п'єс фігураційного (етюдного, прелюдійного) складу втілила великий спектр емоційних настроїв. Історичним попередником таких п'єс виявилася старовинна музика токкатного типу, особливо - рухливі прелюдії з «Добре темперованого клавіру» Й. Баха.

Образ руху виявився близьким романтикам і як сфера мінливості, де немає нічого певного, сталого. Він створює адекватну психологічну базу для сприйняття двоїстого, внутрішньо суперечливого світу. У русі крізь той чи інший стан проглядає багатоликість стихії, в єдиному потоці мерехтять відгомони різних, часом протилежних образів. Так, навіть у старовинній токкатній музиці, наприклад, у швидких частинах мінорних концертів Й. Баха, А. Вівальді, Ф. Генделя, незважаючи на загальний патетико-драматичний тон, водночас, відчувається і радість життя.

Дуже тонко, з властивою йому поетичністю втілює образи безперервного руху Ф. Шуберт. У його рухомих експромтах і музичних моментах несподівані контрасти мажору і мінору створюють часом дуже глибокі зміни настрою. І при цьому – абсолютно у романтичному дусі – момент переходу, зміни маски виявляється часом зовсім завуальованим, прихованим (особливо – в експромті Мі-бемоль мажор ор. 90).

При усій різноманітності видів тематизму в музиці XIX століття, все ж як стійку тенденцію потрібно виділити широке культивування тем, які відрізняються особливим, найвищим ступенем монолітності. Ця якість присутня і в безперервному потоці фігураційного тематизму, і в протяжних, пісенних темах. Романтична кантилена - це нова якість музичного часу і звукової цілісності, коли вся мелодія наскрізь пронизана єдиним емоційним струмом. Своєрідність такої мелодії визначається всією сукупністю інтонацій, взаємообумовлених одна з одною.

Романтична мініатюра стала «полем свободи», сферою найбільш безпосереднього прояву творчої особистості. Саме у мініатюрі і самовираження, і гра вдосконалили свої образно-інтонаційні прояви. Інтенсифікація вираження привела до відчуття музики як вислову, мови. Здійсненням такої мови в музичному творі стала в першу чергу мелодія. Саме у романтичну епоху це поняття набуло широкого, загальноестетичного значення.

Специфічність тематичної та композиційної організацій в мініатюрі викликає природне переакцентування ролі інших виразних засобів. Метроритм, фактура, мелодія безпосередньо і сильно впливають на формоутворення невеликих п'єс. З іншого боку, гармонія набагато посилює свій емоційний вплив. Будь який акорд, або особливий оборот, можуть стати «родзинкою» всієї п'єси, її художнього відкриття.

Тільки в мініатюрі (серед інструментальних жанрів) могли зустрітися такі несподіваності, як модуляція або нестійке закінчення (прелюдії Ф. Шопена ля мінор та фа мажор). Р. Шуман сміливо завершує свої мініатюри домінантною гармонією («Флорестан» з «Карнавалу», пісня «У сяянні теплих травневих днів» з «Любові поета») – тільки так і можна було втілити стан абсолютного пориву або по-весняному невгамовного любовного томління. Це – граничний прояв відкритості, незавершеності романтичного стану [34, 121].

Але не тільки Р. Шуман, але і «моцартіанець» (вислів К. Зенкіна) Ф. Шопен користувався подібними прийомами, він став найбільшим новатором в області гармонії. З особливою силою це проявилось в мініатюрних жанрах - прелюдях, а також мазурках, багато з них під впливом народної музики отримали своєрідне ладове забарвлення (лідійське, фрігійське і т. п.). Так, само в мініатюрі були зроблені перші кроки до розширення класичної, тонально-гармонічної системи. І згодом гармонічна мова малих форм відрізнялася особливою загостреністю, концентрацією і новизною.

Подібно гармонії, посилюється і безпосередня виразність фактури, її індивідуалізованість. Вже говорилося про роль фактурної остинатності для мініатюри, але не тільки в горизонтальному, а й вертикальному розрізі досягається вищий рівень єдності всієї тканини. Супроводжуючі голоси беруть на себе все більше смислове навантаження. Починаючи з Р. Шумана і Ф. Шопена стає звичайною поліфонізація фактури, насичення її побічними мелодичними лініями. Фактура являє собою живий приклад романтичного

взаємопроникнення: часто мелодія немов відображується у супроводі, або, навпаки, виростає з його інтонацій. Епоха романтизму – кульмінація в історії розвитку фактури, яка ще за століття до того взагалі не викликала спеціального інтересу: доказом служить цифрований бас, та й у поліфонії фактура, при всій важливості її вигляду, все ж таки результат, а не первинне завдання.

Розширення виразних можливостей гармонії і фактури, їх індивідуалізація, що властиві романтичній музиці взагалі, відіграють особливу роль в мініатюрі. Вони виявляються найбільш важливими для внутрішнього руху ліричного художнього світу: в умовах певної приглушеності тематичних відношень на перший план виходять засоби інтонаційного розвитку, беруть на себе важливі композиційні функції. Навіть фігураційне викладення набуває виняткової різноманітності, обумовленої прагненням до тембрової виразності, барвистої наповненості звучання.

Відносна фрагментарність, незавершеність романтичної мініатюри до деякої міри компенсується утворенням циклів. Вищі досягнення жанру пов'язані, головним чином, з циклами Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста та ін.

Але природно починати відлік еволюції циклу мініатюр з багателей Л. Бетховена оп. 33, 119, 126. Л. Мазель, розглядаючи циклічні форми, відмітив, що інколи термін цикл застосовується не по відношенню до єдиного багаточастинного твору, а по відношенню до опусу або жанрової збірки (наприклад, до збірок прелюдій, вальсів, мазурок) [59, 183].

Можна назвати цілий ряд творів, по відношенню до яких можна досить легко оперувати і поняттям циклу мініатюр, і поняттям сюїти. Так, «Карнавал», «Метелики», «Дитячі сцени» і багато інших циклів Р. Шумана, звичайно, є циклами мініатюр, але вони можуть бути названі і, інколи, визначаються, як фортепіанні сюїти.

Інструментальними мініатюрами є «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. Характерною є близькість їх до власне вокальної побутової музики того часу, до камерних романсів з фортепіанним супроводом, до сольних або

ансамблевих п'єс для домашнього музикування. Вельми характерна програмність в яскравих супроводах «Пісень». Використовуються переважно пісенні тричастинні форми. Кожен з восьми зошитів містить по шість п'єс I пропонує виконавцю трактування їх як невеликих циклів мініатюр.

Р. Шуман виступає в мініатюрах як новеліст. Відчувається в усій тканині музики тон розповідача. З'єднання ряду невеликих характеристичних п'єс веде до народження крупної циклічної форми. Але справа не лише в особливій силі з'єднання мініатюр та ігровій логіці їх сполучення. Шуман часто вводить в такі цикли окремі п'єси зовсім не мініатюрної форми. Так, «Карнавал» відкривається і замикається розгорненими композиціями, між якими власне і існують витончені фігурки карнавальних героїв.

Особливим чином вирішує проблеми мініатюри Ф. Ліст. Для нього характерний монументалізм – щось протилежне особливостям мініатюри.

Композитор об'єднує музичні картини в цикли. Його етюди досить великі, щоб називатися мініатюрами. «Роки мандрів» Ф. Ліста – дійсно «роки», а не миті. Та все ж Ф. Ліст не міг оминати ключового жанру романтиків – в мові його монументальних творів використовується багато чого з арсеналу і естетики фортепіанної мініатюри [71].

У Ф. Шопена до мініатюр відносять перш за все його мазурки. Сільські, бальні, салонні картинки. Ранні мазурки – поетизація побуту, подальші – психологізація і симфонізація. Виникають майже поеми. У них представлено все емоційне багатство музики Ф. Шопена – від інтимно-ліричних настроїв до глибокого драматизму. Новаторство Шопена виявилось в тому, що його мініатюри, як і у його попередників, носили прикладний характер, стали самостійними, художньо завершеними творами. Той же шлях здійснює композитор в полонезах.

Етюди оп.25 пишуться в основному у простій тричастинній формі, але досить розгорнені для мініатюри. В ноктюрнах відчутна лірична поемність. В експромтах – щось середнє між етюдами і ноктюрнами. Вальси Ф. Шопена також відносяться до мініатюр. Але вони занадто масштабні, тому їх

об'єднання у збірку засноване на жанровій єдності. Збірка прелюдій – цикл опусного типу і не утворює настільки ж міцної крупної форми, яку утворюють сонатні і симфонічні твори.

У мистецтві доромантичних епох необхідною ланкою між особистістю і її художніми висловлюваннями були ті або інші форми канонів, серед проявів яких ми зустрічаємо риторичні фігури, вимоги і умови жанрів, типові образи, інтонації, сюжети, композиційні структури і тому подібне. В таких умовах жанр був центральною категорією, він був тим загальним, що акумулює у собі традицію і визначає стиль [33, 14].

У романтичному світовідчутті, в якому все, весь світ стає «надбанням суб'єкта», картина істотно змінюється. Особистість, індивідуальність у всій її неповторності стає головною детермінантою і образу твору, і стилю. Жанр перестає бути визначальним началом, тепер він підкоряється індивідуальному стилю і зберігається як виражальний засіб, як носій сенсу, що володіє власного «пам'яттю».

У романтичну епоху критерій жанроутворення перемістився цілком у сферу змісту і форми твору, жанр став вираженням саме їх специфіки. Але це і означає, що жанр з детермінанти перетворився на засіб, в якийсь «індекс» змісту, і цим пояснюється виняткова жанрова свобода у мистецтві XIX-XX століть.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Переважає більшість дослідників, розглядаючи процес створення виконавської інтерпретації, схильні вважати, що він охоплює дві підструктури – формування художньої інтерпретації у свідомості інтерпретатора та матеріально-звукову реалізацію ідеального уявлення у виконанні музичного твору.

Зміст першої підсистеми полягає у створенні виконавського задуму, що базується на освоєнні продукту первинної художньої діяльності, а другої – в його реалізації, що становить собою сукупність специфічних операцій, які

спрямовані на реалізацію виконавського задуму, переважно технологічних дій інтерпретатора.

Виконавське трактування – це процес, результатом якого є індивідуальний художній образ, що виник в ході інтерпретації композиторського задуму. Але це не випадкові пошуки виконавського рішення. За своєю суттю це і є творчість, підкріплена теоретичними знаннями.

Малі музичні форми існували завжди, але мініатюра з'явилася на більш зрілому етапі розвитку. Ефект мініатюрності виявляється в концентрації великих енергій в малій сфері.

Ознаки романтичної мініатюри:

- в організації художнього часу (часовий процес охоплений одним ліричним станом);
- в орієнтуванні на фортепіано – інструменту в своїй основі камерному і в той же час універсальному;
- в специфічній спрямованості змісту та форми, яку визначили пісня і танець;
- в ліричному способі світосприйняття.

Інтерпретація фортепіанної мініатюри епохи романтизму повинна здійснюватися в широкому культурологічному контексті, з осмисленням «образу автора» і духу епохи, основна увага при цьому повинна бути спрямована на внутрішню «світобудову» музичного простору п'єси, на співвідношення найдрібніших деталей, на максимальне виявлення якнайтонших ліній музичного сюжету.

РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МАЗУРОК Ф. ШОПЕНА В КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Про стильові параметри мазурок

Один із шляхів досягнення достовірної художньої інтерпретації музичного твору та його символічних можливостей В. Іонов пропонує шукати, звертаючись «по-перше, до соціокультурного контексту з метою визначення ціннісно-сміслового змісту жанру, по-друге – до «образу автора», тобто до особистісно-психологічного контексту формування музичного задуму – з метою виявлення змістовних установок стилю» [39, 118].

Для подальшого визначення стильових особливостей мазурок Ф. Шопена розглянемо зміст поняття «стиль».

Стилем називається сума всіх елементів і прийомів, використаних у музиці, її «підсумковий» вигляд. В поняття стилю включається гармонічний, мелодичний, поліфонічний і ритмічний матеріал, способи його використання, а також форма, інструментовка і інші чинники, що визначають характер музичного твору. Стилi зазвичай класифікуються за композиторами і за епохами. Термін музичний стиль визначає систему засобів музичної виразності, яка служить для втілення певного ідейно-образного змісту [87].

Узагальнене визначення стилю представлено Н. Горюхіною: «Стиль – це система стійких ознак художнього явища» [26, 305]. Розробці теорії стилю присвячені фундаментальна монографія М. Михайлова «Стиль в музиці» [66, 49], а також його «Етюдi про стиль в музиці», в яких автор досліджує стиль як систему, і співвідносить його з іншими категоріями і поняттями. При цьому М. Михайлов підкреслює історичний аспект: «Стиль є вираженням історичного розвитку творчого музичного мислення» [66, 119].

Стиль Ф. Шопена сформувався під впливом мистецьких пошуків, нерозривно пов'язаних з розвитком найбільш прогресивних ідей романтизму в західноєвропейській культурі. В той же час, він відкидав в романтичному

мистецтві все те, що вступало в протиріччя з класичною простотою. «Ф. Шопен, по суті створив стиль драматичного романтизму, що пов'язаний, безумовно, з Л. ван Бетховеном, але в психологічному сенсі дещо інший, менш героїзований. У літературі цей стиль був широко представлений другом і співвітчизником Ф. Шопена Адамом Міцкевичем» [1].

Стиль Ф. Шопена відрізняється дивним поєднанням класицистських і романтичних тенденцій. Класицистська ясність, точність, логічність у викладі думки поєднується у нього з «вируючою емоційністю відчуттів юності післяреволюційного сторіччя» [15, 116]. Ця особливість по-різному в різні творчі періоди проявилась в усіх шопенівських творах.

Своєрідність музичного стилю Ф. Шопена визначила перш за все «глибоко індивідуальна система інтонації» (Б. Асаф'єв), найважливіша особливість якої – «фортепіанність». Музика Ф. Шопена не існує у відриві від її піаністичної природи. Нова емоційна атмосфера цієї музики – її інтимні настрої, поетична свобода, якнайтонші переливи світлотіні, легкість, хисткість, невловимість – все це втілювалося через особливості музичного вираження, що були нерозривно пов'язані з новими колористичними можливостями фортепіано. Антон Рубінштейн назвав Ф. Шопена «бардом, рапсодом, духом, душею фортепіано». Дійсно, все найнеповторніше в шопенівській музиці – її витонченість, «спів» всієї фактури і гармонії – пов'язане з фортепіано [103, 10].

Оригінальність стилю Ф. Шопена визначило, мабуть, навіть більшою мірою, ніж новизна піаністичного мислення, проникнення рис польської і взагалі слов'янської народної музики у творчість. Витончений камерний стиль західноєвропейського піанізму злився у Ф. Шопена органічно і без етнографічної підкресленості з особливостями польського фольклору, який розвивався у бік танцю і інструменталізму значно більше, чим у бік чистої пісенності. Найважливіша риса шопенівського стилю – виняткове мелодійне багатство. Шопенівська мелодія ніколи не буває надуманою, штучною і має дивну властивість зберігати однакову виразність на всьому своєму протязі (у

ній абсолютно немає «загальних місць»). Досить пригадати лише одну шопенівську тему, щоб переконатися у сказаному – про неї із захватом сказав Ф. Ліст: «Я віддав би чотири роки життя за те, щоб написати етюд № 3» [57].

Для сучасників Ф. Шопена його мелодика була абсолютно оригінальною і новою. Використовуючи хроматизми, всілякі альтерації, Ф. Шопен, як ніхто інший до нього, знаходить нові можливості мелодизму. Нескінченна різноманітність його мелодій – ладова, ритмічна, структурна. Якщо дана тема або музична фраза з'являється кілька разів, вона, як правило, перетворюється, висловлюючи інший відтінок душевного руху [59, 146].

Інша особливість мелодики Ф. Шопена – багата орнаментика. У музиці безліч «колоратур» різного характеру – граціозних, збуджених, драматичних, речитативних. Часто мелодія вплітається у витончену мережу фігурацій, що мають мелодійний характер. Зацікавленість Ф. Шопена поліфонічним мистецтвом Баха не могла не позначитися на його власному стилі: приклад тому поліфонічні епізоди мазурок ор. 56 №№ 2 I 3, ор. 59 № 3, ор. 63 № 3 [Див.: Додаток 2. Нотний приклад № 1]

Б. Асаф'єву належать слова: «Мазурки займають особливе місце: інтелектуальне в них у значній мірі поглинається чуттєво-наочною, конкретною, часом танцювально-натуралістичною образністю: позою, жестом, ходою.

Пластичність ритму майже диктує і слуху й оку побутову картинність, портретність, приховану думку. А поруч – глибина ліризму веде сприйняття у тонкощі психореалістичного аналізу, у свою чергу, маскуючи інтелектуальне» [3, 115].

Форма мазурок пов'язана з тенденцією дбайливого зберігання і відтворення всіх деталей, зумовлених пластичним ритмом танцю, ходою і характером «па» мазурки. Система музичних акцентів пов'язана зі скульптурною пластикою тих чи інших поз і поворотів тіла. Те ж саме можна почути і в інтонації.

Ф. Шопен не терпить ритмічної одноманітності. Навіть у тих випадках, коли ритм впливає з самого характеру п'єси. На кожному кроці в музиці Ф. Шопена зустрічаються вишукані синкопи, акценти на слабких долях такту, всілякі відхилення від основного ритму п'єси, свого роду художні протиріччя між тактом і ритмом. Шопенівські пасажі і фігурації чудові не тільки мелодизмом, а й розмаїттям ритмічного ладу.

Властивості ритміки Ф. Шопена відображені найбільш яскраво, головним чином, в мазурках, де Ф. Шопен використовує ряд особливостей польських народних танців – оберка, мазура і куявка [нот. пр. № 2]. Відомо, що в одних мазурках переважають наголоси на третій долі такту, в інших - на другій, а у третіх ми знаходимо наголоси на двох, навіть на трьох долях, наприклад в мазурках ор 6, № 3 та ор. 24, № 4. Характерний ритм багатьох мазурок не збігається в точності з позначеним в нотах. Вирішує інтуїція. В одному відгуку про Шопена-піаніста Г. Берліоз пише. «На жаль, ніхто, крім самого Ф. Шопена, не може виконувати його музику, надаючи їй тієї оригінальності і несподіваності, які складають головну її чарівність. В його мазурках є неймовірні подробиці...» [15, 128].

В перших надрукованих мазурках (ор. 6) Ф. Шопен відкриває нові гармонічні засоби: відхилення до далеких тональностей, сміливі модуляції, навіть екзотичні лади, як у мазурці до-дієз мінор, ор. 41, № 1.

Однак найважливішим є поєднання між гармонією і емоційним змістом мелодії. Завдяки гармонічному вбранню мелодії Ф. Шопена розкриваються зі справжньою чарівністю. Гармонії, що використовувалися Шопеном, завжди продиктовані не винахідництвом, а душевним переживанням. Часто композитор задовольнявся простими тризвуками. Але у творах, де зустрічається багато дисонуючих акордів, вони завжди емоційно, музично обумовлені; відображають мрії, біль, скорботу, напругу. Завдяки дбайливому використанню дисонансів, Ф. Шопен досягає того чудового красномовства, яке не тільки переконує, але й хвилює.

Мелодія і гармонія в музиці Ф. Шопена знаходяться у безперервній взаємодії. Елементарно прості мелодії завдяки багатій гармонізації отримують особливу виразність, як би часто вона не повторювалась: яскравий приклад - у тріо мазурки сі мінор, ор. 30, № 2, де двохтактовий мотив послідовно повторюється вісім разів [нот. пр. № 3].

Чудовий у Ф. Шопена і вибір тональностей. Кожне почуття, настрої знаходять шлях до тієї тональності, в якій найкраще виявляють свою сутність. Так, Б. Асаф'єв умовно об'єднує мазурки ля-бемоль мажорної групи. Окрема група – до-мажорних мазурок Ф. Шопена - це світло, бадьорість, воля, радість, гра. В них втілюється пасторальна «сільська», або жанрова сільська «сценічність» і картинність, з соковитими реалістичними образами, дихаючими «вільним повітрям». У до-мажорних, а також у двох мазурках соль-мажор та популярній Ре-мажорній (ор. 33, № 3) втілена «жадібність до життя». В них живе почуття Батьківщини, землі, народу і його променистої енергії. Попереду усіх мазурок цього складу виділяються ор. 56 № 2 і ор. 68 № 1. Для них показова невластива Ф. Шопену жорсткість і своєрідна діатонічна терпкість ритмо-інтонації. В основі їх волинка чи скрипка сільського скрипаля серед тупоту танцюючих пар на галявині або у шинку. Все це соковито, смачно, життєрадісно і високо художньо реально [15, 120].

Велике місце займає серед мазурок «група ля мінор», з переважно лірико-елегічною налаштованістю і «музикою світлотіней», тонко нюансованих. «Ось мазурка – томне аріозо (ор. 7, № 2): «ніжне прохання» або «оманлива мрія». У середній частині – ніби викликаний уявою, примхливий жіночий образ і манить, і дражнить, і загрожує. У колориті гармонічного пом'якшеного Ля-мажору, що чергується з чіткими вольовими акцентами фа-дієз-мінору, різко позначається контраст виразного малюнка. Мабуть, у своєму світлотіньовому «мерехтінні» ця мазурка є однією з найживописніших.

Мазурки ля-мінорної групи дуже важко передавати словами: сірувато-сріблястий, а часом і імлістий їхній колорит, елегантність основного тону настільки переважають, що завдяки цьому відтінки світлотіней стають хитко-ніжними, ледь уловимими [15, 124].

Чарівність шопенівських гармоній у великій мірі зобов'язана структурі акордів: скромній чотириголосній або багатоголосній, тісній або широкій, з акцентами тощо.

Створення мазурок не можна віднести до якогось певного часу композиторської творчості Шопена. Основна частина його мініатюр отримала закінчений варіант далеко від дому.

У тих випадках, коли мріями Шопена цілком опановували спогади про польський сільський побут, з-під його пера виникали такі шедеври народного стилю, як мазурки № 34 (ор. 56 № 2) і № 28 (ор. 41 № 1) та ряд інших мазурок епічно-звукописного характеру.

За свідченням Ф. Ліста, Ф. Шопен сам любив називати свої мазурки «картинками». Така назва найбільш їм підходила, так як в цих насичених елементами польської народної музики поемах автор, перебуваючи під впливом образів, нав'язаних звуковими і зоровими враженнями, весь занурюється у звуковий живопис.

У своїх мазурках Шопен використовував елементи польської музики. Перш за все він культивував багату ритміку тридольних танців і продемонстрував особливості кожного, як в області акцентування, так і в області тактових побудов.

У якості музичної форми Шопен використав порядок, в якому зазвичай виконуються танці на сільських балах. Це дало йому можливість послідовного викладу двох основних тем, що контрастують за ритмікою, темпом і частково настроєм. Навіть у «млині» невизначене топотіння на місці, яке зазвичай буває у танцюристів перед фінальним оберком, перетворюється інколи у Шопена в перехідну, модулюючу частину п'єси. Зв'язок шопеновської мелодії з народним джерелом також досить

ілюструється мазурками. Окрім пісенних мелодій, є ряд наспівок, близьких до мелодичних зворотів польської пісні.

Що стосується народної гармонії, то Шопен використовував поєднання, доступні ансамблю народних скрипок і волинок, вгадавши характерні штрихи інструментальної народної музики. Він культивував і чергування домінантсептаккорда з тонічним тризвуком, і ходи октавами і унісонами, і витримані квінти в басу, - такі штрихи запозичені Шопеном з польської народної музики. Всі ці штрихи набувають особливої рельєфності в його мазурках унаслідок мініатюрності форми. Шопен для мазурок, окрім звичайного мажорно-мінорного ладу, застосовує середньовічні лади, уривки східної гамми і хроматичний звукоряд.

Ритмічний аналіз мазурок Шопена дає можливість вловити і архітектурний принцип Шопена в композиціях цього жанру. Виявляється, манера Шопена - створювати свої мазурки із окремих епізодів, що мають закінчену форму народного танцю. Цей принцип ретельно проводиться як по відношенню до мазурок-мініатюр (№ 9 (ор. 7 № 5) – має всього 20 тактів), так і по відношенню до більш великих за розміром мазурок, на зразок мазурок №№ 25 (ор. 33 № 4), 26 (ор. 41 № 1), 32 (ор. 50 № 3), 33 (ор. 56 № 1), 35 (ор. 56 № 3), 38 (ор. 59 № 3). Обидві ці категорії мазурок належать до малих форм композиції, і мозаїчна фактура найбільш застосовна в таких «малих формах». Трохи більше половини всієї колекції мазурок Шопена написані у формі простої тричастинної пісні (А - В - А), решта мазурок має форму складної пісні з тріо, репризою (іноді скороченою) і кодою. До другої категорії мазурок належать №№ 1 (ор. 6 № 1), 2 (ор. 6 № 2), 5 (ор. 7 № 1), 6 (ор. 7 № 2), 8 (ор. 7 № 4), 10 (ор. 17 № 1), 12 (ор. 17 № 3), 13 (ор. 17 № 4), 14 (ор. 24 № 1), 15 (ор. 24 № 2), 17 (ор. 24 № 4), 19 (ор. 30 № 2), 23 (ор. 33 № 2) [75, 74].

Відносно форми окремо стоять дві мазурки: № 9 (ор. 7 № 5) і № 33 (ор. 56 № 1). Перша складається з двох періодів, які можна повторювати без

кінця, друга має характер рондо: обидві її теми (А і В) проводяться двічі, після чого звучить заключна партія (С) і невелика кода.

Характерний прийом, який Шопен застосовує у своїх мазурках, коли у нього є бажання декілька розширити рамки композиції - це вдавання до розширення частин В або С, причому розширення це полягає не в тематичному розвитку, а у збільшенні кількості окремих епізодів, що знаходяться у близькій спорідненості зпершою частиною (А). Так, наприклад, друга частина (В) мазурок №№ 11 (ор. 17 №2), 15 (ор.24 №2), 22 (ор. 33 № 1) складається з двох епізодів. По три епізоди має ця частина в мазурках №№ 3 (ор.6 № 3), 7 (ор.7 № 3), 20 (ор. 30 №3), 21 (ор.30 №4), 26 (ор. 41 № 1), 27 (ор. 41 № 2), 34 (ор. 56 № 2). З двох епізодів складається тріо в мазурках №№ 8 (ор. 7 № 4), 15 (ор. 24 № 2), 17 (ор. 24 № 4), 28 (ор. 41 № 3), 36 (ор. 59 № 1), 47 (ор. 68 № 2), а в мазурках №№ 12 (ор. 17 № 3), 25 (ор. 33 № 4). 38 (ор. 59 № 3) і 50 (ор. рoth.) - з трьох епізодів.

У ґрунтовному дослідженні стилю Ф. Шопена В. Пасхалов робить висновок, що «Обравши для своїх мазурок особливий, оригінальний вид пісенної форми, Шопен стає на єдиний правильний в цьому відношенні шлях, який він ще не відкрив для себе при створенні Фантазії ор. 13. Можлива заміна розробки новим тематичним матеріалом дозволила композитору втілити особливості чисто народної форми. Художній інстинкт підказав Шопену, що без навмисної відмови від тематичної розробки неможлива асиміляція вищих музичних форм і форм польських народних танців. Ця асиміляція блискуче вдалася йому в мазурках, завдяки мозаїчній манері, яка цілком відповідає народному стилю. Тематичний матеріал і гармонія створених Шопеном мазурок-картинок знаходяться в такому ж тісному зв'язку з народним джерелом, як і їх ритм і форма [75, 76].

Шопен використовує в мазурках не тільки поспівки селянських пісень, але й інтонації міських романсів. Багатство гармонічної і мелодичної тканини в мазурках Шопена залежить від різнохарактерності звукорядів, що складають її основу. Окрім зворотів, звичайних для мажорно-мінорного ладу,

в мазурках Шопена відіграють значну роль хроматичні ходи середньовічних ладів.

В найбільш яскравих мелодичних елементах мазурок Шопена немає нічого від шляхетської пісенної літератури, але той чи інший вид поспівок легко зустріти в піснях народного репертуару.

Хроматичні поспівки в шопенівських мазурках нав'язані нестійкими за інтонацією награваннями сільських скрипалів; в той же час певний вплив на Шопена мала музика, яку він чув на єврейських весіллях. В цьому відношенні показова мазурка № 13 (ор. 17 № 4) [нот. пр. № 4].

До типових поспівок східного відтінку можна віднести мелодію тріо мазурки № 5 (ор. 7 № 1), першу тему мазурки № 38 (ор. 59 № 3) і секстолі мазурки № 13 (ор. 17 № 4). Можливо, що прагнення Шопена вийти із кола 12 півтонів виникло під впливом простої, далекої від температурації польської народної музики, яку він так любив і справжній дух якої прагнув засвоїти.

Шопен використовує в мазурках уривки середньовічних гам: лідійської, фрігійської і еолійської. З'являючись на початку п'єси, мелодія ладу відразу надає усій композиції чисто народне забарвлення. У середніх частинах мазурки, такі обороти ладів з'являються в якості освіжаючого елемента, на зразок кольорової плями в картині.

В еолійському ладі написана мелодія середньої частини другої теми в мазурці № 12 (ор. 17 № 3). У ладі фрігійському написана перша тема (початок) мазурок №№ 26 (ор. 41 № 1) і 28 (ор. 41 № 3) і передостанній такт першого періоду мазурки № 27 (ор. 41 № 2). Фрігійський лад чується і у коді мазурки № 17 (ор. 24 № 4). На лад лідійський вказує нота в 27 такті від початку мазурки № 15 (ор. 24 № 2); у цьому ж ладі витримана мелодія тріо мазурки № 48 (ор. 68 № 3).

Мелодії бальних мазурок знаходяться в близькій спорідненості із знайомими Шопену з дитинства пісеньками, що існували у варшавському товаристві того часу.

Мазуркам бального або салонного типу властиві великі злами мелодії, октавні стрибки, ходи на малу септиму вгору і вниз, що зустрічалися в народних танцювальних піснях. Октавним стрибком починається, між іншим, мазурка № 17 (ор. 24 № 4), а також перша тема мазурок №№ 2 (ор. 6 № 2) і 10 (ор. 17 № 1) [нот. пр. № 5]. Звичайне в салонних п'єсах повторення завершальної ноти зустрічається в мазурках №№ 10 (ор. 17 № 1) і 24 (ор. 33 № 4).

Ходами на малу септиму вгору рясніють мазурки №№ 10 (ор. 17 № 1), 11 (ор. 17 № 2), 16 (ор. 24 № 3), 17 (ор. 24 № 4) і 31 (ор. 50 № 2). Приклади стрибків на велику септиму вгору дає великосвітська мазурка № 10 (ор. 17 № 1); у шляхетній мазурці № 5 (ор. 7 № 1) зустрічається хід на малу нону вниз.

Взагалі, у варшавському міському репертуарі знаходилося чимало улюблених Шопеном мелодичних зворотів.

Народна музика мала вплив також і на гармонічний стиль мазурок Шопена. Великий інтерес представляє акордова фактура. Створюючи мелодії за зразком пісень рідного народу, Шопен вдягав їх у відповідне духу вбрання. Розкішна шопенівська хроматика також має міцну основу у польській народній музиці. Пісенний натуральний хроматизм, поза сумнівом, викликав до життя гармонію Шопена. У гармонічному колориті шопенівських мазурок можна абсолютно ясно розрізнити наступні якості: 1) поєднання, які автор міг знайти в готовому вигляді у польській народній музиці, тобто просту зміну домінантакорда і тонічного тризвука в мажорі і мінорі; 2) органічні пункти на тоніці і домінанті, узяті разом або окремо що доручалися звичайно контрабасам і волинкам; 3) приховані в мелодії гармонічні послідовності хроматичного стилю; 4) ходи унісонами або октавами.

Не для кожної мазурки Шопен застосовує всі чотири основні барви; порівняно рідко користується він унісонними гармоніями. Але нерідкі випадки, коли в одній мазурці він поєднує всі перераховані засоби.

Зміна домінантової гармонії тонічною особливо «по-народному» звучить на початку мазурки № 23 (ор. 33 № 1), у першій частини мазурки №

25 (ор. 33 № 4) і в другій половині речитативного уривка мазурки № 17 (ор. 24 № 4) [нот. пр. № 6].

Витриманими квінтами в басу рясніють мазурки №№ 2 (ор. 6 № 2), 3 (ор. 6 № 3), 4 (ор. 6 № 4), 7 (ор. 7 № 3), ІЗ (ор. 17 № 4), 15 (ор. 24 № 2), 21 (ор. 30 № 4) [нот. пр. № 7]. Хроматизм зовсім не протирічить духу польських народних пісень. Хроматичний стиль витриманий з початку до кінця тільки в одній мазурці № 49 (ор. 68 № 4), останній мазурці, написаній Шопеном незадовго до смерті. Ця поема, так само як і полярно протилежна їй мазурка № 9 (ор. 7 № 5), є прикладом гармонічної одноколірності. У більшості інших мазурок хроматична вишуканість гармонії з'являється в окремих частинах, інколи в уривках, що представляють гармонічну варіацію попереднього матеріалу.

Слід зазначити цілком народний хід паралельними квінтами в кодї мазурки № 21 (ор. 30 № 4). Мазурки Шопена зближує з польською народною піснею чисто вокальний характер мелодії, що нерідко не виходить за межі середнього людського голосу. Поліна Віардо співала мазурку № 31 (ор. 50 № 2), як романс, і тут не було художньої помилки з боку співачки, оскільки сама мелодія напрошується на вокальне виконання [75, 84].

Відчуття цілісності і завершеності у всякому музичному творі залежить від багатьох різноманітних причин, інколи важко уловимих і далеко не завжди з'ясовних стрункістю зовнішньої конструкції творів. Поєднання окремих частин шопенівських мазурок, що представляють закінчену форму народного танцю, досягається завдяки внутрішній спорідненості матеріалу і танцювальної ритміки, протягом всієї п'єси.

Існує ще одна важлива умова, від якої залежить особлива стильність і закінченість форми деяких мазурок Шопена. Це розподіл окремих частин згідно порядку, в якому виконуються тридольні танці на Куявах. Бал починався там з «ходіння» в помірному темпі, після чого слідував швидкий куявяк, а для завершення цикла – «молодецький» оберек.

Віддзеркалення цього звичаю найясніше видно в мазурках № 2 (ор. 6 № 2), № 26 (ор. 41 № 1), №№ 7 (ор. 7 № 3), 3 (ор. 6 № 3) і тріо мазурки № 25 (ор. 33 № 4). Окрім цього кувявського бального ритуала, в мазурках Шопена часто знаходиться віддзеркалення звичайна манера народних танцюристів переходити від одного танцю до іншого, змінювати темп і напрям руху. У першому випадку акомпанемент має акордовий характер і не контрапунктує з основною темою, в другому – в акомпанементі виникають нові підголоски, застосовуються імітації і канони.

За життя Шопена було видано 49 мазурок, а після смерті ще дві – № 50 та № 51. За винятком двох мазурок № 4 (ор. 6 № 4) і № 35 (ор. 56 № 3), усі вони в першій своїй частині мають гомофонний супровід, що стосується мазурок №№ 4 (ор. 6 № 4) і 35 (ор. 56 № 3), то вони є зразком поліфонічного стилю [нот. пр, № 8].

Гомофонний стиль без контрапунктичних додавань властивий тільки одночастинним, в повному розумінні мініатюрним мазуркам. Що стосується мазурок, що складаються з декількох епізодів, то в них гомофонний виклад чергується з поліфонічним. Особливо характерна в цьому відношенні мазурка № 50.

Отже, в мазурках Шопена перевага гомофонного стилю над поліфонічним відсутня. Хоча вище зазначено, що Шопен відмовлявся від застосування в своїх мазурках-мініатюрах властивого сонатній формі принципу тематичної розробки, проте у колекції шопенівських мазурок ми зустрічаємо три мазурки, де цей прийом присутній.

У мазурках №№ 26 (ор. 41 № 2), 32 (ор. 50 № 3), 35 (ор. 56 № 3) має місце трансформація і зміна характеру теми, а також наростання звучності і експресії в кінці п'єси. У репризі мазурки № 25 (ор. 33 № 4) друга тема піддається ряду змін і набуває драматичного характеру. Велике *crescendo* на домінантових гармоніях приводить до повтору першої теми в основній тональності. Тепер ця тема втрачає свій первинний стиль, вона звучить грізно, закликає до боротьби. Звучності набуває характер оркестрового *Tutti*.

І майже раптово виникає новий, хоча І споріднений основній темі, двотактний мотив безтурботно-споглядального характеру і, повторившись кілька разів, поступово завмирає, немов розсіюючись у повітрі.

У завершальній частині мазурки № 32 (ор. 50 № 3) Шопен дає зразок чудової тематичної роботи, трансформуючи «до невпізнання» першу тему. Зберігши ритмічний малюнок, він варіює її в плані мелодичному, гармонічному, контрапунктичному, зіставляє гармонічне звучання з унісонно-речитативними епізодами, застосовує різноманітну фортепіанну оркестровку. Після речитативу, що обірвався на *p*, слідує громоподібне *ff* – завершення у вигляді двох октав в басу.

Якщо в експозиції мазурки № 32 (ор. 50 № 3) переважає пасивно-споглядальний, дещо меланхолійний настрій, то в завершальній частині (коді) розкривається прихований темперамент автора. Музика отримує глибший, більш емоційний зміст, що не йде врозріз з основною думкою твору: адже думка не лише не зникла, але саме додумана до кінця.

Аналогічну концепцію коди знаходимо в мазурці № 35 (ор. 56 № 3). Ця чудова, насичена елементами польського фольклору мазурка в кожному такті відображає відчуття автора. У міру наближення до кінця твору, ці відчуття стають експансивнішими. Піддавши всебічній розробці першу тему і застосувавши майже ті ж прийоми, що і в мазурках №№ 26 (ор. 41 № 1) і 32 (ор. 50 № 3), Шопен створює музику, повну драматичної напруги, яка поступається місцем просвітленому настрою, вираженому в останньому восьмитакті *p*'еси. Не дивлячись на технічні ускладнення в мазурках №№ 26, 32 і 35 (ор. 56 № 3), твори ці не втрачають свого народного колориту, оскільки автор піддає розвитку не новий матеріал, а основні теми цих мазурок, які тісно пов'язані з польською народною мелодикою.

Таким чином, фольклорні риси мазурок виявляються у ряді ознак.

1. У характерній структурі. Як у всякій музиці танцювального походження, в ній зберігається зв'язок з «остінатністю» танцювальних фігур.

Аж до найостанніших творів музична тканина шопенівських мазурок, як правило, будується на секвенційному розвитку двотакту.

2. В особливостях ритміки. Шопен відтворює типову для мазура ритмічну примхливість: пунктир на першій долі, з притоптуванням на другій долі і тому подібне. Постійно звертають на себе увагу і несподівана зміна акцентів, що порушують закономірності звичної західноєвропейської періодичності.

3. У яскраво виражених рисах народних ладів, зокрема лідійського, фригійського, змінного, в звукоряді із збільшеною секундою, у плагальних зворотах, в гармоніях з великою септимою тощо.

4. У фактурних зворотах, що відтворюють звучання народних інструментів. Широко використовуються органні пункти, у тому числі на тоніці і домінанті, у наслідуванні волинці і контрабасу; мелізми на тріольних зворотах, що імітують фуярку або скрипку; арпеджовані повторні звуки і так далі. В цілому фактура мазурок надзвичайно проста, якщо порівняти її з іншими творами Шопена, у ній композитором обіграються прийоми побутового музикування. Часто у фактурі шопенівських мазурок зберігається зв'язок з танцювальними рухами, наприклад з притоптуванням, з кружлянням пар, з вальсовою плавністю міської бальної музики і тому подібне.

2.2. Жанрово-інтонаційні витоки мазурок

З'ясування жанрових зв'язків є необхідним і одним з найважливіших компонентів виконавської інтерпретації фортепіанної мініатюри, воно сприяє виявленню художнього змісту музичного твору і найтіснішим чином пов'язане з адекватним відтворенням композиторського задуму.

Ф. Шопен, будучи композитором-романтиком, не раз звертався до жанру фортепіанної мініатюри. Шопенівські ноктюрни і прелюдії, вальси, полонези і мазурки – геніальні зразки музичної лірики. В них представлено все емоційне багатство музики Ф. Шопена – від інтимно-ліричних настроїв до глибокого драматизму. Новаторство Шопена виявилось в тому, що його

мініатюри, які у його попередників носили прикладний характер, стали самостійними, художньо завершеними творами.

Крізь ліричну призму мініатюри Ф. Шопена виявляються різні способи побудови художнього світу: у прелюдях - драма, спресована до миті, у ноктюрнах — повне розкриття ліричного початку, в експромтах і вальсах – лірико-скерційна інтермедійність. Жанри шопенівської мініатюри стають цілісною системою багатоаспектною картиною світу. Особливе значення для Ф. Шопена мали жанри польського походження: полонез і мазурка. Символічно, що перший твір Ф. Шопена – полонез, а останній – мазурка. Але якщо полонез з'явився швидше джерелом шопенівського світу, то мазурка – його «вінець», досконале виконання, рафінований, найтонший синтез усіх його компонентів [33, 120].

Мазурка стала «дзеркалом душі» Шопена, його сповіддю, розмовою із самим собою і навколишнім світом. У цьому вона функціонально наближається до ноктюрна. За широтою охоплених явищ (у масштабах мініатюри) мазурка близька до прелюдії. Але цикл прелюдій – квінтесенція творчості Шопена, одна з його вершин; мазурка ж була постійною супутницею життя композитора, який звертався до неї більше, ніж до будь-якого іншого жанру. Афористичні замальовки з природи, розгорнуті ліричні «сюжети» – все це знаходило втілення в мазурках з юнацького віку до останніх років життя Шопена.

Як і вальси-мініатюри, мазурки відкриті у світі миттєвого навколишнього життя, але, на відміну від них, не лише не схиляються до інтермедійності, але стають творчою лабораторією композитора. Особлива любов Шопена до мазурки мала глибокі коріння. Для романтичної свідомості національне – далеко не лише «колір», «місцевий колорит», а можливість найбільш точної передачі всієї глибини духовного світу людини.

В протилежність полонезу, мазурка тяжіла до камерності – сфери, найбільш бажаної для Ф. Шопена. Вибагливий мінливий ритм мазура з його раптовими, непередбачуваними синкопами відкриває щонайщиріші

можливості для вираження «нервової» душевної організації людини ХІХ століття, особливо такої «мімозної», як в Шопена. Але ж поряд з мазуром вводяться оберек, куявяк, вальс.

Мазур (або мазурек) – народний танець Мазовії. В ньому акцент може доводитися згідно фантазії композитора на будь-яку частину такту: першу, другу, третю, на перші дві, тільки на третю або на всі три; настрій зазвичай веселий, завзятий, у Шопена в його мазурках часто буває елегантним.

Куявяк – народний танець Куявії. Куявяк і оберек плавніші і в ритмі і мелодичному малюнку. Цим вони наближаються до вальсу, але відрізняються від нього жвавішим темпом. У куявяку головний наголос падає на ту або Іншу частину четвертого такту.

З циклу польських народних танців найвеселішим, найцікавішим являється оберек. Оберек – частина куявяку, в якому здійснюється протилежний рух пар. В оберекці акцент з'являється зазвичай на третій долі другого такту, настрій – веселий, темп швидкий. Ці його запальні властивості, так само як і достовірно народний стиль мелодії, збережені і в мазурках Шопена. Досить вслухатися в мазурку № 4 ор. 6, першу частину мазурок №№ 1 (ор. 6 № 1), 7 (ор. 7 № 3), 15 (ор. 24 №2), 29 (ор. 41 № 4), Е-діур'ний епізод мазурки № 12 (ор. 17 № 3), другу частину мазурки № 44 (ор. 67 № 33).

З іншого боку, у Шопена є зразки оберків з мелодикою надзвичайно виразною. До цієї категорії оберків відноситься перша частина мазурок № 8 (ор. 7 № 4) і № 17 (ор. 24 № 4), особливо улюбленої А.Г. Рубінштейном [15, 67].

В мазурках Шопена найлегшим для визначення тридольним танцем є оберек з його характерним акцентом на третій долі другого такту.

Ті частини мазурок, які написані в ритмі цього танцю, виділяються особливою рельєфністю. Наприклад, початок мазурки № 15 (ор. 24 № 2), друга частина мазурки № 11 (ор. 17 № 2), В-сіг'не тріо в мазурці № 48 (ор. 68 № 3) і інші.

Мазурка № 49 (ор. 68 № 4), написана незадовго до смерті композитора, є не що інше, як повільний оберек, що закінчується елегійним вальсом. Таким чином, і в цій пройнятій скорботним пафосом лебединій пісні вмираючий композитор віддав данину польській народній ритміці.

Темп і характер деяких шопенівських мазурок не відповідають народним традиціям, але ритмічна природа польських народних танців втілена в кожній мазурці Шопена з достатньою яскравістю.

Великою увагою користується у Шопена куявяк, що пояснюється близькістю його творчого складу до форм професійної музики. Куявські пісенно-танцювальні мелодії складаються зазвичай із з'єднання двох чотиритактних фраз з половинною каденцією в середині, тобто утворюють період. Акцент падає на одну з долей четвертого такту кожної фрази. Період, що складається з двох чотиритактних речень або фраз, з акцентом на різних долях четвертого такту, є улюбленою побудовою Шопена [15, 68].

Таку форму мають, наприклад, перша частина мазурки № 18 (ор. 30 № 1), епізод з темою в басу в мазурці № 7 (ор. 7 № 3) і основна (і єдина) тема в мазурці № 9 (ор. 7 № 5). Сильні наголоси приходяться у першому випадку на першу долю четвертого такту, в другому і третьому - на третю долю.

Структура куявяку залишається незмінною і тоді, коли він входить до складу середньої частини тієї або іншої мазурки Шопена.

Характерним куявяком є перший період мазурки № 17 (ор. 24 № 4), що складається з двох восьмитактних речень. Прикладом може служити друга частина мазурки № 19 (ор. 30 № 2) – період з двох восьмитактних речень з акцентом на першій долі восьмого такту. Аналогічний малюнок зустрічається у тріо мазурки № 13 (ор. 17 № 4) і в першому, що починається у с-moll, тріо мазурки № 30 (ор. 50 № 1) [нот. пр. № 9].

Окрім мазура, що має досить розвинену форму, в музичному побуті польського села існував менш складний вид танцю, під який легко і співати і танцювати, а тому і популярніший. Складався він з коротенької мелодії, яку вигадують звичайно сільські скрипалі експромтом у розпалі танцю.

Культивуючи чисто народні мазури, що відрізняються, як і всі народні танці, плавністю і мелодичністю, Шопен не залишив без уваги форми шляхетського мазура з його незмінно пунктированою, дещо незграбною, мелодією, з характерними ходами на малу септиму вгору і з акцентами, головним чином, на другій частині такту. Характерно, що роль, яку доручає Шопен цьому варіанту сільського мазура, – роль невелика. Пояснюється це тим, що вже у часи Шопена музика бального мазура дуже була спрощена тими, хто складав танці.

У повному розумінні шляхетською мазуркою, насиченою перерахованими вище штрихами, є мазурка № 10 (ор. 17 № 1). До аналогічного типу відноситься цілий ряд епізодів з інших шопенівських мазурок. Характер бального мазура носить перша частина мазурок № 3 (ор. 6 № 3) № 5 (ор. 7 № 1) і № 20 (ор. 30 № 1). Уривки ці нагадують за ритмічним малюнком популярні в міському середовищі пісеньки галантного змісту.

Характерні для шляхетного мазура синкопи в першій частині мазурки № 24 (ор. 33 № 3) дали Мейєрберу привід думати, що мазурка ця написана в дводольному розмірі з триолями в кожній половині такту. Акцент на другій частині такту мають перші частини Мазурок № 30 (ор. 50 № 1) № 19 (ор. 30 № 2). Крупні злами мелодії спостерігаються в мазурці № 21 (ор. 30 № 4) і в другій половині *H-dur*'ного тріо мазурки № 25 (ор. 33 № 4) [15, 67].

Шопен мав манеру розмежовувати в своїх мазурках роль польських танців у тих випадках, коли в одній мініатюрі він користується ритмікою двох або трьох народних танців. Так, наприклад, якщо перша частина викладена в ритмі і характері мазура, друга звучить, як оберек, третя має ритміку кувяка або вальса. Але трапляється інколи, що і в одній частині тієї або іншої мазурки Шопен об'єднує ритмічні елементи різних танців.

Показові в цьому відношенні мазурки №№ 11 (ор. 17 № 2), 29 (ор. 41 № 4) і 49 (ор. 68 № 4). В мазурці № 11 друга частина (*cióise*) починається оберком, закінчується «капризним» мазуром. Друга частина мазурки № 29 має в ритмічному відношенні невизначений характер – щось середнє між

кувяком і мазуром. У мазурці № 49 перша частина об'єднує ритм оберка і вальсу. Необхідно мати також на увазі, що деякі мазурки допускають різні тлумачення їх ритмічного змісту. Так, друга частина мазурки № 33 (ор. 56 № 1), має склад кувяка, але від виконавця залежить надати їй і характер оберка, роблячи акцент на третій частині другого такту [нот. пр. № 10].

Нарешті, можна навести приклад поєднання цих різнорідних елементів у вигляді контрапунктичних побудов; так, в середній частині мазурки № 21 (ор. 30 № 4) мелодія кувяка має супровід, написаний в ритмі мазура. Зворотні комбінації - в мазурці № 23 (ор. 33 № 2).

Шопен, культивує у своїх мазурках танці польського народу, ритмічно не позбавив їх індивідуальних особливостей. Авторська акцентуація Шопена цілком відповідає акцентуації народній. Особливо цікаві в цьому відношенні мазурки №№ 3 (ор. 6 № 3), 17 (ор. 24 № 4) і 22 (ор. 33 № 1).

Шопен з дитинства сприймав мазурку не лише як «домашню» танцювальну мініатюру, але одночасно – і як вікно у безмежний світ фольклору. Романтичний індивідуалізм, заперечуючи «букву», по-новому втілював «дух» традиції, яка в мазурках з'явилася особливо широко, увібравши у себе колективну мудрість народної культури [33, 64].

За висловом Б. Асаф'єва, «Зрощення з багатовіковою традицією фольклору відчувалося багатьма романтиками як ідеал. Духовно здіймаючись у небо, романтичне мистецтво ніколи не залишало землю як головне джерело прекрасного і настільки ж сильно прагнуло вrostи в ґрунт. Можна без перебільшення сказати, що це «врощення» знайшло найбільш органічне і чисто музичне втілення в мазурках Ф. Шопена. Прості награти сільських музикантів стали для польського композитора тим же, чим для Р. Вагнера — давньогерманські міфи і для М. Римського-Корсакова — язичницькі «сонячні» обряди. Синкретизм фольклорного світовідчуття в мазурках Шопена обернувся новою цілісністю романтичного бачення. «Дуалізм відчуттів», що пронизує мазурки, зростає на основі чистого

романтичного ототожнення поезії і дійсності, «я» і світу, суб'єкта і об'єкту, психології і природи [3, 90].

З особливою яскравістю саме в мазурках виявилася єдність, що ріднить їх з шуманівськими «портретами»: гранично зрима відчутне явище, рух або жест осмислюються як емоції, ліричні роздуми і переживання. Способи художнього бачення зливаються в нерозривну єдність в кожній мазурці. Скерцозність, епічно-об'єктивна жанровість, ліричне споглядання, поемне лірико-драматичне начало складають істотні сторони жанру в цілому, але можуть химерно поєднуватися в одній мініатюрі. Константним для жанру став «стан капризу» [3, 57], що виріс з примхливості ритму селянського мазура.

Б. Асаф'єв пропонує наступну класифікацію мініатюр за жанровими ознаками – мазурки-пісні, мазурки-рондо, мазурки-думи, мазурки – романтичні елегії, ліричні аріозо, пасторалі, мазурки – масові танці серед «пленеру», як у старих фламандців, мазурки «інтимного тону», немов монологи «наодинці з собою», мазурки іронічного складу, немов тонкі замальовки спостережень над «людьми», нариси, мазурки— юнацько-пустотливі, ніби вибаглива гра уяви (ор.24, № 2), мазурки – «у прірви життя»: тема пісень і танців смерті, мазурки – оповіді про весну і про дівчат, мазурки – похоронні хорали, мазурки – весільні передзвони. «Настрої мазурок безмежні, діапазон образів викликає різноманітні мальовничі асоціації – від пейзажів Клода Лоррена до чутливої лірики Альфреда Мюссе» [31].

У багатьох мазурках характерні грані польської музики виступають у зовні зображальному значенні. Але в мініатюрах психологічного плану ці ж засоби стають вираженням витончено-вишуканого романтичного світу відчуттів. Візьмемо, наприклад, такий атрибут селянської музики Польщі, як «волинкові» басы. У танцювальних картинках він майже натуралістично зображується квінтовым двозвуччям (ор. 6 № 3 Мі мажор) [нот. пр. № 11]. А в мазурці до-дієз мінор ор. 6 № 2, завдяки лірико-каприччюзному контексту і по контрасту з високим регістром основної теми, здавалося б, чиста жанрова

вступна побудова набуває напружено-затмарюючого відтінку. І вже зовсім втрачаються зв'язки з праосною у фа мінорній мазурці ор. 7 № 3: басові півтонові «блукання» її початкових тактів схожі романтичним темам-«сфінксам» типу вступів до «Незакінченої» Ф. Шуберта або «Фауст - симфонії» Ф. Ліста [15, 125].

Аналогічним чином переінтонуюються і інші елементи фольклору. Специфічні натурально-ладові звороти і характерні хроматизми стають джерелом особливої барвистості або підвищеної експресії. Навіть сюїтний принцип композиції деяких мазурок, що йде від практики «сільських балів» [75, 74-76], переростає у лірико-романтичну поемність, де ряд контрастуючих образів охоплюється єдиним наскрізним розвитком.

Класифікація мазурок відображає колорит п'єси, акцентованість образу на тій або іншій сфері. Так, мазурки ор. 7 № 1 (Сі-бемоль мажор), ор. 6 № 3 (Мі мажор) в цілому відтворюють дух аристократичного балу з його змішаністю гордовитої пишноти і витонченості, але і в них відчутні відголоски сільських оркестрів з басами, що гудуть, і скрипками, що «тирликають».

Друга і найбільш багаточисельна область мажорних мазурок – це п'єси, що народжуються власне від танцю, його атмосфери гри або ніжної лірики (або і того й іншого). Сам Шопен визначав настрій своїх лірико-елегійних мазурок словом «жаль» («гаї», в дослівному перекладі з польської мови – «печаль», «смуток») [6, 27].

Зустрічаються і мазурки-спогади, в яких на перший план виходить пісенно-аріозне начало. Для таких мазурок особливо характерна тональність Ля-бемоль мажор, що має у Шопена, як правило, ліричне забарвлення на відміну від психологічно більш простих, «земних» До, Ре, Сіль, Фа і Сі-бемоль мажорних.

Діапазон образів мінорних мазурок тягнеться від овіяних меланхолією танцювальних сцен до трагічних монологів-роздумів. Мазурки з пивною наспівною мелодією, що увібрали у себе інтонаційність побутового романсу,

з'являються з перших же опусів (ор. 7 № 2; ор. 17 №№ 2, 4), але в них присутнє і танцювально-скерцозне начало – перш за все у блискавично-несподіваних каприччюозних злетах і вигинах мелодії.

Порівняно пізно Шопен прийде до мазурки, що зберігає танцювальну основу лише як привід для чисто ліричного вислову. Такі мазурки, що ллються по-вокальному, можуть бути позбавлені пунктирного ритму, і взагалі ритмічної гостроти – найважливішої ознаки жанру (до-дієз мінорні ор. 50 № 3, ор. 63 № 3, фа мінорні ор. 63 № 2, ор. 68 №4).

Мазурка сі-бемоль мінор ор. 24 № 4, належить до числа мазурок – «ліричних поем». Одна з найпривабливіших за інтонаційним розвитком та інтонаційним контрастом. «Немов скорботна дума, про яку спершу серце вирішило мовчати, але яка непомітно народжує пісню – тиху скаргу, що через кілька миттєвостей перетворюється у пристрасний стогін. Як правдиві, як психологічно чуйні перші дванадцять тактів цієї мазурки *piano*, росо а росо *crescendo* до *diminuendo*, потім лаконічні *ritenuto*. І знову наростаючий стогін. Далі – мандри любовного почуття: ніжна ласка, довіра, виникає занепокоєння, знову мотив скорботної пісні, спалах ревностів, короткий момент примирення з сумом, знову хвилювання [31].

«Чується елегія душевної самотності за нею – одухотворення, воскресла надія, то світло, то тінь, то одне забарвлення почуття, то інше. Нюанси від *pianissimo* до бурхливої хвилі пристрасності (*ff*) – чергуються невинно, поки не приходить осінь почуття, знову повертається неминуче шопенівське гаї і з ним скорботна пісня, основний «тон» сиротливої душі: він звучить все повільніше, все тихіше, йдучи в тишу серця, і застигає, зітхнувши останній раз на заключному «пам'ятаю» (виразний мелодичний каданс на одній з наспівок душевного сирітства). Не можна ще не звернути уваги на те, як у всьому викладі пульсує ритм мотиву» [15, 127].

До мазурок – «ліричних поем» належать до-дієз мінорна ор. 30, № 4, сі-мінорна рондообразна мазурка ор. 33, № 4, ще до-дієз мінорна ор. 41, № 4), з характерним позначенням: *Maestoso*, що нагадує елегію з героїчною гордою

ходою. Це одна з найважчих для виконання мазурок: треба провести інтонаційне наростання протягом понад ста (118) тактів і зосередитися в заключному стриманому, немов у словах «наодинці з собою», визнанні: гордість гордістю, а від болісних страждань великого і глибокого почуття нікуди не піти. Тим же змістом, але «sotto voce», насичена поемна мазурка до-дієз мінор ор. 50, № 3.

Унікальність мазурок Шопена в тому, що вплив на них народної музичної культури не обмежувався мовними (ритмічними, ладовими) моментами, вона проникла у жанр аж до його естетичної основи, позначилася на усіх рівнях художнього організму. Імпровізаційна відвертість форм народного музикування виявилася дуже близькою Шопену-романтику і була ним по-новому осмислена.

Барочне прелюдювання, в якому велику роль грає суб'єктивна фантазія, приховувало у собі можливість якісного зростання. Саме цей фактор Шопен і реалізував у прелюдях. В той же час імпровізаційність фольклору виявилася в іншому: у вільному перетворенні тем, ідей і образів.

В основі шопенівських мазурок лежить вільне чергування тем («від мелодії до мелодії»), що похідним від народної ігрової діяльності. І яка б не була міра контрасту тем, завжди зберігається відчуття нерозривності та єдності, спаяної остинатним мазурковим рухом. Тема як носій неповторного образу індивідуально переінтонує взагалі невелику кількість ритмомелодичних зворотів побутового походження. Вона сплавляє їх з інтонаційністю класичної традиції, що надає мазурці властивості справжньої мініатюрності.

Мазурка прагне уникнути повної завершеності. Навіть такий прийом, як обрамлення (вступ і заключення на тотожному матеріалі), що зазвичай відокремлює художній світ від реального, в мазурках виконує прямо протилежну роль, сприяє розмиканню процесу перебігу музики (мазурки ля мінор ор. 17 № 4, До мажор ор. 24 № 2). В деяких випадках впродовж всього основного розділу п'єси так і не може сформуватися танцювальна структура

з чіткою періодичністю, і тема тоді сприймається як стан пошуків такої структури – стан, що має поетично-скерцозну основу (ор. 17 № 3, Ля-бемоль мажор), чисто ігрову (ор. 41 № 3, Сі мажор) або навіть лірико-драматичну з глибокою внутрішньою конфліктністю (ор. 56 № 3, до мінор) [15, 127]. «Роз'єднання меж» твору властиво романтичній музиці взагалі, особливо мініатюрі. Але ні в якому іншому жанрі у Шопена немає п'єс, що так явно підкреслюють свою «незавершеність». Мазурки ор.17 №4, ор. 24 № 3, ор. 41 № 4, не отримуючи завершення, розчиняються, поступово зникають з поля зору. Явним вираженням відвертості форми стала незавершена мазурка ор. 7 № 5 До мажор. Ця іскриста веселістю мазурка, доводячи тенденцію вічного двигуна до логічного кінця, приводить до її протилежності. «Вічний рух» і «зупинка часу» (що всіляко поєднуються у шопенівських мазурках) тут злиті до непомітності [33, С.56].

Загальні властивості романтичної мініатюри в антиномії її художнього часу: саме ритм мазурки виявив їх максимально, його імпульсивність і капризна різноманітність стали витокom справжньої дієвості, а особливо виразна остінатність, періодичність повторів сприяли кристалізації єдиного стану.

Цікаво використовуються виразні можливості озііпаю в середніх частинах деяких мінорних мазурок (ор. 17 № 2, ор. 24 № 1, ор. 30 № 2, ор. 41 № 2 та Ін.). Танцювальні фігури включаються в контекст ліричного споглядання, народно-жанрові елементи сплавляються з іншими жанрами (баркаролою, вальсом, романтичною пастораллю) і поглинаються ними. У таких мажорних епізодах остінатність стає засобом гіпнотичного зосередження на думці. [33, С. 56].

Навіть бурдонні квінти (органний пункт) виявляються психологічним чинником, вносять загальмованість, спокій, підсилюють стан зануреності у спогади (про далеку недосяжну Батьківщину). Подібні зупинки пов'язані зазвичай зі спогляданням ідеалу, ваблячої романтичної мрії. Аналогічну роль грає «мазуркова» прелюдія Ля мажор у циклі ор. 28.

Суперечлива єдність стану-моменту, що кристалізується, і відкритого, розімкненого руху в композиційному аспекті мазурок виявляється як взаємодія тенденцій до стискування (максимального поглиблення мініатюрності) і укрупнення. Вони знаходяться в рівновазі лише в масштабах жанру в цілому.

Окремі мазурки можуть гармонійно поєднувати їх, але можуть представляти ту або іншу практично в чистому вигляді. В одному випадку це приводить до афористичних замальовок, в Іншому – до розгорнутих п'єс типа поеми.

Чергування танцювальних тем, висхідних до «народного балу», але близьких і балетно-дивертисментній, і бальній традиціям, підкорялося драматургії, що народжується з внутрішньої конфліктності лірико-романтичного образу світу. Особливо значуща в цьому випадку роль код (ор. 17 № 4, ор. 24 № 4) як узагальнюючих висновків Інтенаційного розвитку післямови (ще один засіб замикання форми).

На думку К. Зенкіна, «Всі ці протилежності утворюють полюси («дуалізм відчуттів») різноманітного світу, між якими лежить «простір». Він заповнюється «віддзеркаленням» тих або інших його граней виникаючими немов випадково, за примхою художника. В основі гри-імпровазації – ряд загальнозначущих фольклорних мотивів-формул, настільки ж стійких, як бахівські інтонації-символи, що підлягають варіюванню їх образного та жанрово-інтонаційного змісту» [33, С.56].

Розвиток жанру мазурки у Шопена відобразив еволюцію стилю та жанру композитора. Так, прагнення до драматичної поемності з'являється в основному з початку тридцятих років (час створення Першої балади), з ориз'а 24 (сі-бемоль мінор). Починаючи приблизно з 1839-1840 р.р. (тобто, після створення прелюдій), прояв поемного начала в мазурках досягає якісно нового рівня. З ор. 41 вже більшість п'єс прагнуть здолати рамки мініатюри. Тепер це відбувається не лише в елегіях-думах, але і у блискучих бальних, і скерцозних мазурках (ор. 50 № 1 Соль мажор, ор. 56 № 1 Сі-бемоль мажор).

Шопен не лише відмовляється від *da capo*, але залучає і репризу до процесу наскрізного розвитку. Динамізація теми, що приводить до трансформації образу (межа баладного жанру), додає епічним мазуркам ор. 41 №№ 1 і 2 (до-дієз і мі мінор, обидві – зі стримано-похмурим фрігійським відтінком) героїко-драматичного елементу.

У подальших опусах використовується інший засіб варіювання реприз – поліфонізація. Такі мазурки до-дієз мінор ор. 50 № 3 і ор. 63 № 3, всі три мазурки ор. 59. I, нарешті, у декількох мінорних мазурках останніх років досягається новий лірико-драматичний синтез.

Проте, при всіх стильових змінах, залишалося постійним відчуття Шопеном жанру мазурки як вмістилища всіх граней і аспектів світосприйняття, цілісності фольклору, що піднявся до своєрідної романтичної «міфології душі». (Асаф'єв).

Шопен сприяв психологічному збагаченню танцювальних жанрів. У багатьох мазурках, використовуючи метроритмічні особливості польських танців і властиву їм акцентуацію, Шопен з винятковою майстерністю передає найрізноманітніші емоційні відтінки. В останній мазурці, наприклад, пластика танцю настільки втрачає характер реальної дії, що стає немов рухом одних лише почуттів, переливами світлотіней глибоких переживань людської душі.

2.3. Принципи варіантного прочитання мазурок Шопена (на матеріалі інтерпретацій мазурки a-moll ор.17, №4 А. Рубінштейном,

І. Падеревським, М. Плєтньовим).

Музичний твір як предмет художньої інтерпретації характеризується неоднозначністю художнього змісту й практично безмежною варіантністю правомірних інтерпретацій. Для більш глибокого проникнення в авторський задум мазурок Ф. Шопена виконавцю необхідне дуже ретельне і скрупульозне вивчення нотного тексту з опорою на різні джерела, редакції, дослідження видатних піаністів, мистецтвознавців та педагогів. Особлива

увага повинна приділятися вивченню традицій виконання мазурок провідними шопеністами із застосуванням аудіо- та відеозаписів. Часом такі прослуховування проливають зовсім інше світло на твір і змушують дивитися на роботу над п'єсою, що вивчається, зовсім іншими очима, а часом навіть змінюють напрямок цієї роботи.

У світі існують уже сформовані певні традиції виконання фортепіанних творів Шопена. Множинність розуміння, що закладена у самому тексті, який сам автор міг змінювати під час виконання – дає підставу для появи різних стильових напрямків у виконавській культурі. Професор С. Доренський зауважує, що «французькі музиканти мають своє ставлення до Шопена, бачать Шопена немов через Дебюссі, через імпресіоністичну димку. Поляки дещо нівелюють шопенівський драматизм. Російська школа – Ф. Шопен В. Софроницького, Я. Зака, Г. Гінзбурга – це Шопен драматичний, перш за все. У польських же піаністів Шопен салонний. Але я не вкладаю в це поняття – салонний – негативний сенс! Ви, напевно, чули старі записи І. Падеревського чи Л. Годовського? Це теж особлива традиція, і продовжують її зараз саме в Польщі» [15, 250].

Серед видатних інтерпретаторів музики Шопена, які глибоко увібрали досвід великих західноєвропейських піаністів (А. Корто, І. Гофмана, І. Падеревського, А. Бенедетті-Мікеланджелі, А. Рубінштейна та ін) необхідно назвати російських: А. Рубінштейна, Ф. Блуменфельда, Г. та С. Нейгаузів, Л. Оборіна, Я. Флієра, В. Софроницького, С. Фейнберга, та українця В. Горовиця. Особливе місце музика Шопена займає в репертуарі сучасних піаністів, які продовжують кращі традиції піаністичної школи: С. Арабкерцевої, В. Ашкеназі, Д. Башкірова, Е. Вірсаладзе, П. Егорова, Д. Тріфонова та багатьох Інших.

Осягнення контекстуальних зв'язків ускладнюється зі збільшенням історичної дистанції між часом створення музичного твору та його озвучуванням. З одного боку, два сторіччя, що віддаляють нас від композитора, створюють чималі труднощі у розумінні закладених в його

музиці смислів, з іншого боку, чим далі за часовою шкалою знаходяться епохи, тим більше культурних прошарків, які доповнюють і корегують смислову спрямованість художнього твору.

Одним із серйозних недоліків у грі сучасних виконавців музики Ф. Шопена багато музикантів називають захоплення показною віртуозністю, швидкими темпами, перебільшеною силою, що наближає їх виконання до механічної гри. Так, за словами А. Гольденвейзера, «замість природного, простого почуття, у них чужа Ф. Шопену ходульна піднесеність, що видається за «темперамент». Адже в музиці композитора втілені найглибші переживання людини, її почуття і думки. Безмежне мелодичне і гармонічне багатство шопенівських творів. Досконала їх форма» [15, 236].

За висловом О. Алексєєва найцінніші принципи інтерпретації Ф. Шопена – глибоке проникнення у сутність шопенівської музики, вміння втілити її демократизм, народність, життєву правдивість і високу поетичність, сформувались у творчості видатних майстрів фортепіанного виконавства – Ф. Блуменфельда, К. Ігумнова, Г. Нейгауза, О. Гольденвейзера, Л. Ніколаєва, С. Фейнберга, Я. Флісра [15, 210].

В існуючих записах піаністів ХХ сторіччя творчість Шопена більш повно представлена мистецтвом видатного музиканта-педагога – Г. Нейгауза.

Уже за виконання одних лише мазурок можна зробити висновок про те, яким багатограним художником був для нього Ф. Шопен. Піаніст виразно розкриває багату емоційну гаму мініатюр. Робить це він природно, із привабливою невимушеністю і властивим йому артистизмом. У багатьох мазурках він знаходить риси романтичної поємності, які відчуються і в маленьких мазурках, і, звичайно, в таких розвинених, як мазурка a-moll op. 59 № 3. Г. Нейгауз виконує її на широкому диханні, рельєфно виявляючи контури тем. Він яскраво відтворює емоційну багатоплановість п'єси, вся вона немов виростає в уяві слухача [94].

Не менш яскравим вимальовується в аудіозаписах образ одного з відомих шопеністів – В. Софроніцького. Його виконання мазурок

Ф. Шопена, як, втім, і інших творів, має різко виражений, індивідуальний характер. Він блискуче передає поетичні образи, розкриває мелодичну та гармонічну красу, багатство національно-самобутньої ритміки.

Можна було б чимало говорити про окремі творчі знахідки цього піаніста у тих чи інших творах: вишукана ритміка середнього епізоду мазурки *cis-moll* op. 50 № 3, яка створює враження звучання танцювальної музики, що доноситься здалеку; про ювелірні пасажі висхідних гам у мазурці *As-dur* op. 17 № 3, яка виконується з таким захопленням, що нею неможливо не замилюватися і про багато іншого. Ці колоритні знахідки міцно відбиваються в пам'яті, але головне не в них, а в тому глибокому враженні, яке залишає трактування піаніста в цілому.

Серед великих шопеністів користувався популярністю польський піаніст З. Джевецький – професор Варшавської вищої музичної школи і багаторічний президент Товариства імені Ф. Шопена. Чимало польських музикантів відзначилося на шопенівських конкурсах. Деякі лауреати – С. Шпнальській, Г. Штомпка, Я. Екер, Г. Черні-Стефаньська, Р. Смеджанка, К. Цимерман – стали відомими майстрами [2, 204].

Відомі записи мазурок у виконанні Г. Черні-Стефаньської. У її інтерпретації ці «картинки» з польського життя стають справді живими. Цікаво вслухатися у ритм піаністки. То капризно-гнучкий (мазурка *cis-moll* op. 6), то з чудовими «відтяжками» (мазурка *D-dur*), то наївно-простий (мазурка *a-moll*), він тонко передає саму сутність шопенівського образу. Саме у ритмі значною мірою і втілюються національно-своєрідні риси мистецтва піаністки.

Для піаністів шопенівські мазурки є одним з найсерйозніших випробувань. Є небезпека віддатися деталям, нюансам, їх шліфовці, забувши про жанрову характерність музики. Саме у своїх мазурках Шопен вичерпно представляє дві культури, яким він однаково належить – польську і французьку. Усі мазурки Ф. Шопена (у тому числі і посмертні опуси) записав Заслужений артист Росії професор Санкт-петербурзької консерваторії Павло

Єгоров. У інтерпретації П. Єгорова, залишаючись мініатюрними поемами, багатими на відтінки настроїв і відчуттів, 57 мазурок не втратили ритмічної виразності і ясності, властивої танцювальній музиці.

Широко відомий аудіозапис усіх мазурок Шопена російським піаністом Я. Флієром. Граючи мініатюри, він не прагне приховати ті душевні пориви і щирі відчуття, які несе з собою шопенівська музика. Поривчастість, схвильованість, інтенсивність переживання, вольове напруження і проникливість, що незмінно присутні у його грі, додають інтерпретації яскраву індивідуальність. Доречно пригадати його слова: «Я глибоко переконаний, що любов до Шопена анітрохи не зменшується з часом. Він був неперевершеним майстром саме фортепіанної музики у всіх її формах. <...> Візьміть, наприклад, мазурки. У кожній з них закладено стільки глибокого смислу, що це не просто зразки танцювального жанру, а справжні поеми, розказані великим художником» [103,82].

Мазурки Шопена – квінтесенція мініатюри як найважливішої властивості музики романтизму (здібності в чомусь малому, вірніше, недовгому, виразити багато чого). І тому вони – пробний камінь в оцінці мистецтва піаніста.

Найбільш своєрідною, елегійною за настроєм, привабливою для слуху, завдяки вишукано «розфарбованій» орнаментальній мелодиці, з «романтичними зітханнями», є мазурка оп. 17, № 4 (*lento ma non troppo*).

Перші її начерки відносяться до 1824 року (час навчання в ліцеї), але видана мазурка була лише у 1832 році в новій редакції, в якій вона була сильно трансформована і розширена композитором. Адже відомо, що Ф. Шопен часто вносив зміни у свої твори і переробляв їх [1, 83]. Ця мазурка – одна з найоригінальніших у Ф. Шопена, перша «мазурка-поема» (якщо не враховувати оп. 7 № 3). Можна знайти вказівки про нібито програмний зміст цієї мініатюри (розмова шинкаря з польським селянином і проходження – в середній частині - сільського весілля під акомпанемент волинок). Відомо, що

були протести проти такого жанрового трактування музики, в той же час є спроби надати цій мазурці відверто-ліричної програми.

Композиторський задум при створенні мазурки містив у собі, ймовірно, не тільки передачу тонких музичних почуттів. Це також і зворушливі мелодії серед чарівних гармоній, і примхливі, вишукані ритми. В ній Шопен використовує принцип поєднання контрастних жанрів мазура і оберека, які композитор перевтілює у ліричну мініатюру.

Форма мазурки тричастинна з невеликим вступом (1-4 т.т.), який повторюється в кінці п'єси (129-132 т.т.), що свідчить про використання Шопеном прийому обрамлення. Початок і закінчення мазурки характерні нестійкими акордами (секундакорд другого і секстакорд шостого щаблів ля-мінору). Фактура твору сповнена м'яких співзвуч і у той же час— динамічна та стрімка у своєму розвитку.

В образній системі мазурки, безсумнівно, панує сфера ліричного. До цієї естетичної категорії належить образність першої і третьої частин мазурки. В них Ф. Шопен знаходить виразні інтонації зітхань. Тут інтерпретатор має можливість особливо яскраво проявити фантазії завдяки ритмічній розмаїтості фактури, імпровізаційності та численним *rubato*.

Особливо зворушлива перша тема п'єси (5-20 т.т.). Гармонії тактів 5-12 дають характерний тонічний розвиток основної тональності. Пасажі першої частини (15, 31, 55 т.т.) з їх варіаційно-динамічною роллю «прикрас» можуть служити чудовим прикладом інтонаційно-дієвого шопенівського орнаменту. Вишукані мелодійні фрагменти, і віртуозні пасажі змінюються грайливими треолями на тлі врівноваженого басу (13, 23 29 т.т.).

У другій частині басові квінти дуже нагадують волинки (61-64 т.т.). У коді мазурки (з такту 25 від кінця) на безперервному органному пункті тоніки проходять хроматичні гармонії, що створюють відчуття самотності, смутку, що пов'язані, ймовірно, з образним напрямом творчості Шопена після 1831 року, коли було придушене повстання польського народу.

У порівнянні з іншими шопенівськими жанрами, фактура його мазурок набагато простіша, в ній немає концертного блиску, віртуозності, вони не містять явних технічних труднощів. Проте виконання цих п'єс вимагає від піаніста великої виконавської культури і розвиненого смаку, оскільки їх музика повна особливої духовної витонченості, артистизму, граціозності. Саме мазурки — пробний камінь в оцінці мистецтва кожного піаніста. Ф. Шопен немов підносить жанр народного походження над побутом, поетизує його.

Проблеми інтерпретації мазурки Ф. Шопена яскраво проявляються в процесі порівняльного аналізу виконавських версій А. Рубінштейна, І.Я. Падеревського, М. Плетньова. Ці виконання є вершинами інтерпретаторської майстерності та можуть стати предметом вивчення студентами та магістрантами у класі фортепіано. Простежимо, як реалізовувався композиторський задум у трактовці трьох видатних музикантів.

Перший із записів, що аналізується, зроблений Артуром Рубінштейном (1887-1982), який прославився як виконавець творів композиторів-романтиків Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, І. Брамса. Піаніст грає Ф. Шопена з чемністю, поетичністю і аристократизмом і, найголовніше, з пристрастю. Ключем до розуміння особливостей інтерпретації геніального поляка Артуром Рубінштейном служать власні слова музиканта: «Щоб зрозуміти Шопена, потрібно знати, що композитор був учнем Баха і Моцарта, учнем точності і гармонії. Це благородний геній. *Rubato* Шопена – від італійського співу: композитор постійно відвідував італійську оперу, вивчаючи мистецтво співаків. Врахуйте дихання співака, виразність арій і речитативів – і з'явиться належна міра свободи...» [83].

Найбільш глибоке розуміння особистості композитора, безмежну широту у розкритті різних сторін польського духу Рубінштейн демонструє саме при виконанні мазурок.

Прочитання мазурки ор. 17 №4 цим видатним музикантом відрізняється великою емоційною силою, простотою та шляхетністю стилю, бездоганною віртуозною майстерністю. Тон його виконання романтичний, насичений і серед інших виконавців виділяється ліричною експресією. Головна тема благородна, сповнена м'якості і теплоти висловлювання.

Звук фортепіано у А. Рубінштейна ясний, рельєфний, з чарівним смутком. Він не намагається зробити м'які пасажі (15, 31, 55 т.т.) майже нечутними - це позбавило б їх емоцій і сенсу; він глибоко занурює пальці у клавіші. Часом А. Рубінштейн також володіє незвичайно тонко (тривалість 4 хв. 36 сек.) – це дивна пластичність, гнучкість, природність перебігу музики, особливе відчуття *rubato* (15-16, 28-29 т.т.). Форма його фрази дуже вокальна, слухач відчуває живе дихання музичної лінії. Можна припустити, що інтерпретація п'єси А. Рубінштейном виходить далеко за рамки звичайної мазурки, скоріше це – лірико-драматична поема.

За визначенням В. Клима, «поема склалася як найбільш невизначений серед жанрів лірики; масштаби її форм простягаються від мініатюри до монументальних полотен. Тут відчутні вторгнення в такі галузі, як епос, картинність, танцювальність, що свідчить не просто про широку, а й синтетичну місткість жанрового змісту» [45, 53]. Відомо, що першими в музиці з'явилися симфонічні поеми Ф. Ліста, які яскраво втілили образи, манеру викладу і прийоми розвитку, що склалися в романтичній мініатюрі. Про мазурку, як національний польський танець Ф. Ліст писав наступне: «У Польщі мазурка не лише танець, - вона рід національної поеми, призначення якої передати полум'я патріотичних почуттів під покривом народної мелодії. Багато з цих пісень носить ім'я воїна, героя» [57].

В цьому жанрі розкривається тема особистості в новому її висвітленні - в конфлікті з навколишнім світом. Романтичний герой завжди самотній. Саме тема самотності – чи не найпопулярніша в усьому романтичному мистецтві, знайшла своє втілення у виконанні мазурки ор.17 №4 А. Рубінштейном.

Отже, інтерпретація А. Рубінштейна відповідає принципу поємності, що розуміється як втілення найбільш характерних рис музичного романтизму, а саме – контрастного зіставлення образів внутрішнього світу героя (перша і третя частини) та дійсності, що його оточує (середина).

Другий запис, запропонований для аналізу мазурки, здійснив Ігнаці Ян Падеревський (1860-1941). При всій технічній недосконалості він несе виразний відбиток яскравої особистості великого артиста, який вважається одним з найкращих виконавців музики Ф. Шопена. Твори геніального композитора займали у його репертуарі найяскравішу сторінку. У своїй виконавській манері І. Падеревський поєднував витонченість, вишуканість деталей, незрівнянне благородство інтонації з блискучою віртуозністю і вогняним темпераментом.

Для інтерпретації І. Падеревського характерна графічно прозора звучність, в якій лінії голосів не затемнені, але пом'якшені, достатня свобода висловлювання, великий емоційний підйом – і в той же час інтимність, камерність. А з якою чарівністю швидкоплинного смутку виконує він епізод перед кодою. Падеревському, ймовірно, вдалося не втратити масштабу мазурки, та разом з цим – авторських намірів. У своїй інтерпретації він не прагнув перетворити її на щось інше – незрозуміле, помилково-багатозначне. Все у грі І. Падеревського – засоби звуковидобування, вибір основних типів музичного часу мазурки (темпи, використання *rubato*), градації звучання, використання педалі, спрямоване на відтворення національної своєрідності п'єси як польського народного танцю. Рухливі темпи даної виконавської версії (3 хв. 35 сек.) пропонують більш традиційне трактування твору, як п'єси танцювального жанру. Нагадаємо, що для композитора-романтика сама ситуація танцювального спілкування з її безсловесно-пластичним музичним вираженням стала квінтесенцією романтизму, реальним, живим вторгненням поезії в дійсність. Саме цю грань художнього образу мініатюри розкрив І. Падеревський.

Підхід М. Плетньова (нар. 1957) абсолютно інший. Головна тема звучить ніжно, спокійно. У виконавському прочитанні піаніста присутні образи та стани смутку, томління, ностальгії. Темпи виконання більш стримані (час звучання п'єси 5 хв. 17 сек.) й не настільки контрастують поміж собою в окремих фрагментах твору. Багато пасажів скоріше «проспівуються». Середню частину він виконує як плавний серенадно-баркарольний наспів, який переривається різким жестом на *ff* (91, 92 т.т.). В його інтерпретації мазурка набуває лірико-психологічної спрямованості, це вже не просто сільський танець, а скоріше елегантний монолог-роздум, танцювальна основа зберігається лише як привід для довірливого вислову, ігрове начало ліризується, контрасти згладжуються, пом'якшуються.

Саме у виконанні М. Плетньова шопенівська мазурка розквітає особливо витонченою сферою проникливої сповіді героя, що відповідає одному з важливих принципів жанру романтичної мініатюри - лірико-психологічності, тут зміст лірики, що зосереджений на відображенні внутрішнього світу людини, стає основою психологічного змісту мазурки.

Стосовно психології жанру зазначається, що головну роль у мініатюрі виконує суб'єкт і його психологічне життя в «художньому світі» твору. Суб'єкт творчості узагальнює в мініатюрі специфічну картину світу, часо-простір якої відрізняється від усіх існуючих жанрів. Під суб'єктом мініатюри мається на увазі персоніфікація особистості «Я», тобто єдність автора і ліричного героя [86, 10].

Відомо, що, на відміну від спадщини багатьох композиторів-класиків дев'ятнадцятого сторіччя, мазурки Шопена не мають «еталонного» видання. Свого часу композитор надавав право на видавництво власних творів декільком фірмам, але всі вони так чи інакше нехтували особливостями композиторського тексту, прагнучи якнайшвидше отримати прибуток.

Зрозуміло, що видатні інтерпретатори прагнуть у своїх виконавських версіях скрупульозно виявити стилістичні особливості музики Шопена. У їх втіленні яскраво проявляються всі основні характерні риси жанру мазурки.

Представлені інтерпретації за критерієм відповідності стилістиці твору можуть бути визнані як одні з найкращих.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Жанрово-стильова специфіка мазурок Ф. Шопена завжди стоїть на першому місці при втіленні образного змісту та виконавських ідей піаніста. Жанр мазурки відображає еволюцію «шопенівського» стилю. Ранні мазурки близькі побутовій фортепіанній мініатюрі, подібній до вальсів Ф. Шуберта або «Пісень без слів» Ф. Мендельсона. Проте, з початку 30-х років (час створення Першої балади), з мазурки № 17, з'являється прагнення до драматичної поемності. На межі 30-40-х років, тобто після створення прелюдій на початку «пізнього» періоду, поемність мазурок досягає якісно нового рівня: починаючи з мазурки № 26 (cis-moll), вже більшість п'єс прагнуть здолати рамки мініатюри.

Оригінальність стилю мазурок Шопена визначили новизна піаністичного мислення та проникнення рис польської і взагалі слов'янської народної музики у творчість композитора. Європейський камерний стиль органічно злився з особливостями польського фольклору, який розвивався у бік танцю і інструменталізму значно більше, чим у бік чистої пісенності.

Часто риси фольклору позначаються у Шопена на особливостях мелодики, гармонії, ритмів, фактури, на принципах структури і формоутворення, що необхідно враховувати при інтерпретації його мазурок.

Одним з важливих етапів роботи над музичним матеріалом мазурок є прослуховування аудіо- та відеозаписів відомих піаністів. Порівняльний аналіз виконавських версій мазурки op.17 № 4 Ф. Шопена А. Рубінштейном, І.Я. Падеревським, М. Плетньовим дає можливість піаністу наблизитися до створення власної оригінальної концепції, виконавської версії однієї з найчарівніших мініатюр геніального польського композитора.

Спираючись на особливості шопенівського стилю, піаністам необхідно прагнути втілити в музичних образах його танцювальних мініатюр внутрішні

переживання самого автора, який завжди балансував на тонкій грані між зовнішнім і внутрішнім, між салонністю і глибокою лірикою почуттів.

Мазурка для Шопена не просто танець. Часто це поема, що поєднує в собі численні переплетіння інколи суперечливих почуттів. Лаконічність образів, в поєднанні з багатою палітрою виражальних засобів, дає Шопену безмежну свободу творчості.

Головна задача піаніста віднайти шляхи подолання всіх труднощів при втіленні образів, закладених в мазурках Шопена, не зважаючи на подекуди уявну простоту.

В другому розділі проаналізовано особливості жанру мазурки в творчості Шопена та здійснено аналіз інтерпретацій мазурок різними піаністами-виконавцями задля знаходження засобів, що дозволили б піаністу досягнути задум композитора та знайти технічні прийоми для його втілення.

Знаходження правильних технічних прийомів є дуже важливим при вивченні мініатюр Шопена. Тільки аналізуючи та порівнюючи можна знайти вірний шлях до вершини чуттєвості образів мазурок Шопена.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

У магістерській роботі в результаті аналізу музично-педагогічної, історичної та мистецтвознавчої літератури наведені узагальнення існуючих уявлень про сутність та структуру виконавської інтерпретації, конкретизовані специфічні ознаки фортепіанної мініатюри епохи романтизму, проаналізовані жанрово-стильові особливості мазурок Ф. Шопена, визначені теоретичні засади їх прочитання, що дозволяють прийти до таких висновків.

1. Виконавська інтерпретація формується в процесі досягнення музичного твору і є результатом його розуміння; основними діями, що становлять зміст виконавсько-інтерпретаційного процесу, є розпізнавання художньо-сміслових елементів твору та їх усвідомлення.

З'ясовано, що виконавський процес зорієнтований на створення власної виконавської версії і являє собою досить складну структуру, що складається з двох основних частин. Перша – процес формування виконавського задуму, яка, у свою чергу, ділиться на освоєння музичного твору і створення виконавської концепції. Друга частина – реалізація задуму, що включає у себе здійснення результату виконавського мистецтва в процесі репетиційної роботи і в акті публічного виступу.

Закономірно, що музикант-виконавець повинен враховувати риси стилю композитора та епохи, в якій той творив.

Основними діями виконавця у структурі цілісного інтерпретаційного процесу є вибір художньо доцільних засобів виконавської виразності; пошук способів технічно досконалого втілення; контроль за відповідністю засобів виконавської виразності.

2. В результаті аналізу мистецтвознавчої літератури визначено, що для створення переконливої інтерпретації фортепіанної мініатюри необхідно враховувати, що феномен мініатюри розкривається через розуміння його, як способу засвоєння художньої картини світу. Основою створення ефекту мініатюрності є концентрація великих об'ємів в малій сфері. Критерієм тут є дотримання принципу велике в малому.

В епоху романтизму мініатюра оформилась як необхідний елемент ліричного світосприйняття.

Мініатюра романтиків із самого початку була орієнтована на фортепіано – інструмент, в основі своїй камерний і в той же час універсальний, здатний втілити її як мікрокосм. Специфічними для мініатюри ознаками, що спираються на особливості романтичного світосприйняття, є організація художнього часу, суб'єктивізм, відсутність чітко визначеного початку тезового типу, пісенно – романтична інтонаційність.

Пісня і танець визначили специфічну спрямованість змісту і форми мініатюри. Тут важлива не загальна роль танцювальності в кристалізації

форми мініатюри, а ті її якості, які резонують саме з романтичним світовідчуттям. Улюбленою «темою» романтичної мініатюри було сприйняття образів руху як такого, переживання безперервного стихійного потоку.

3. Для інтерпретатора мазурок Ф. Шопена першорядним критерієм вірного відображення змісту мініатюр є їх жанрово-стильова специфіка, при відтворенні якої розкриваються нові смислові грані п'єс, особливі символічні можливості, які необхідно усвідомити і втілити при виконанні.

При створенні власної виконавської версії мазурок необхідно враховувати, що цей жанр відобразив еволюцію шопенівського стилю (починаючи від ранніх, близьких фортепіанній мініатюрі, і закінчуючи пізніми, в яких відчувається прагнення здолати рамки мініатюрного жанру). Витончений камерний стиль західноєвропейського піанізму органічно злився у Шопена з особливостями польського фольклору. Часто риси фольклору позначаються у Шопена на особливостях мелодики, гармонії, ритмів, фактури, на принципах структури і формоутворення, що необхідно враховувати при інтерпретації його мазурок.

В мініатюрних жанрах з особливою силою виявилось новаторство Ф. Шопена в області гармонії, багато з них під впливом народної музики отримали своєрідне ладове забарвлення (лідійське, фрігійське і т. п.).

Ф. Шопен протягом всього свого життя звертався до жанру мазурок. В них він знаходив можливість виражати свій внутрішній стан, свої враження та переживання. Ці мініатюри стали для композитора тим невичерпним джерелом з дзеркальним плесом, що відображало саму душу композитора.

4. В результаті аналізу виконавських версій видатних піаністів мазурки оп. 17 № 4 Ф. Шопена з'ясовано, що інтерпретація А. Рубінштейна відповідає принципу поємності, що розуміється як втілення найбільш характерних рис музичного романтизму, а саме – контрастного зіставлення образів внутрішнього світу героя та дійсності, що його оточує.

У грі І. Падеревського використання усіх виконавських засобів спрямоване на відтворення національної своєрідності п'єси як польського народного танцю.

М. Плетньов втілює один з найважливіших ознак жанру фортепіанної мініатюри – принцип лірико-психологічності. Тут зміст лірики, що зосереджений на відображенні внутрішнього світу людини, стає основою психологічного змісту мазурки.

А взагалі-то різноманітних інтерпретацій безліч. І вони будуть з'являтися знов і знов. Адже і сам Ф. Шопен ніколи не грав свої твори два рази однаково. Кожного разу – інакше!

Музика Ф. Шопена багатогранна, до кінця не пізнана, залишає багато простору для інтерпретацій. Важливо ставити своїм завданням не тільки дбайливе відтворення нотного тексту, а й глибинне прочитання змісту обраного твору та відтворення його звукового образу крізь призму внутрішнього духовного відчуття. Головне для концертного виконавця – не розгубити так званий шопенівський «жаль», який полонить слух та розбурхує уяву слухачів і дослідницьку жагу вчених.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абаскулиева Н. Исполняя Шопена. URL: <http://harmony.musigidunya.az/RUS/archivereader.asp?s=1&txtid=387>
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Части 1 и 2. 2-е изд. доп. М.: Музыка, 1988. 415 с. С. 192-213.
3. Асафьев Б. В. Мазурки Шопена . *Шопен, каким мы его слышим*. Москва : Музыка, 1970. 178 с.
4. Балан О. Сильова спрямованість виконавської інтерпретації балад Ф. Шопена .*Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. Київ, 2003. Вип. 25. 196 с. С. 49-53.
5. Белза И. История польской музыкальной культуры. Шопен. Москва: Музыка, 1972. 234 с.
6. Белза И. Фридерик Францишек Шопен . Москва: Музыка, 1991. 141 с.
7. Белза И. Фридерик Францишек Шопен . Москва: Музыка, 1968. 378 с.
8. Белкова О. А., Белкова. В. В. Музыка та її вплив на здоров'я людини. *Культура.Мистецтво.Освіта*. Кривий Ріг, 2005. С. 62-69
9. Бондарук О. Музичні образи у творчості Фредерика Шопена .*Мистецтво в школі*, 2010. С. 31-34.
10. Бордонюк В. И. Западноевропейский символизм в творчестве Ф. Шопена (на примере этюдов ор. 10) *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 4, кн. 2. Одеса, 2004. С. 119-128.
11. Борисенко М. Транскрипція як різновид композиторської інтерпретації .*Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки*. Зб. наук. праць. Вип. 17. Харьков, 2006. С. 203-223.
12. Брошкевич Е. Образ любви: повесть о жизни Фридерика Шопена. Письма Шопена . Москва: Правда, 1989. 543 с.
13. Вахтель Л. В. Психолого-педагогические аспекты музыкально исполнительской деятельности студента. URL: <http://www.famous->

scientists.ru/list/4739

14. Вахтель Л. В. Формирование индивидуального стиля исполнительской деятельности студента средствами интерпретации музыкального сочинения: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07. Воронеж, 2003. 206 с.
15. Венок Шопену: сб. статей / отв. Ред. Леонид Сергеевич Сидельников. Москва.: Музыка, 1989. 279 с.
16. Вишкович Э. И. Фридерик Франц Шопен (1810-1849) *Великие музыкальные имена*. Санкт-Петербург, 2000. С. 153-188.
17. Власенко. Т. «Неподражаемый и собственным величием велик»: Поетичность музыки Шопена. Материал для проведения урока . *Искусство в школе*. 1998. С. 25-26.
18. Волкова Н.Е. Принципи варіативного прочитання мазурок Шопена (на матеріалі мазурки a-moll op.17 №4 А. Рубінштейном, І. Падаревським, М. Плетньовим) . *Дні науки-2020. Матеріали студентської наукової онлайн-конференції*. Суми, 2020. С. 33-36.
19. Волкова Н.Е. Деякі питання роботи над творами Ф. Шопена в класі фортепіано в мистецьких школах . *Мистецькі пошуки*. Вип. 2. Суми, 2019 . С. 27-33
20. Георгиевская О. К проблеме полифонии С. В. Рахманинова (Шопеновские истоки нетрадиционных полифонических форм) *Фортепиано*. 2003. С. 11-17.
21. Гнилов Б.Г. Преодолевая музыковедческие стереотипы. О фортепианных концертах Ф. Шопена . *Фортепиано*. 2005. С. 52-59.
22. Голубовская Н. Искусство исполнителя. Санкт – Петербург, 2007. 488 с.
23. Горностаева В. Он родился, чтобы писать для рояля. *Клубная и художественная самодеятельность*. 1986. (№ 6). С.27.
24. Горностаева В. Шопен: Облик, характер, начало пути . *Музыкальная жизнь*. 1986. (№ 64). С. 15-17.
25. Горобченко Э. Н. «Нежный гений гармонии» *Читаем, учимся*. 2004. (№ 12). С. 26-27.

26. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы .Киев: Музична Україна, 1973. 309 с.
27. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной . Москва.: Классика-XXI, 2002. 192 с.
28. Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство. (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней. Москва: Знание, 1984. 160 с.
29. Грум-Гржимайло Т. Н. Искусство фортепиано. Москва : Знание, 1979. 56 с.
30. Гуренко Е. Г. Специфика художественной интерпретации. *Исполнительское искусство: Методологические проблемы*. Новосибирск, Наука, 1985. С. 34-41.
31. Детская музыкальная школа им. Андрея Петрова. URL: <https://music-school12.ru/>
32. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості, естетичний аспект: автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2003. 14с.
33. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 1995. 150 с.
34. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма . Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 1997. 415 с.
35. Зильберквит М. А. Музыкально-исполнительское искусство . Москва: Знание, 1982. 56 с.
36. Зильберквит М. А. Мир музыки: Очерк . Москва : Детская литература, 1988. 335 с.
37. Івашкевич Я, Шопен . Пер. з пол. Й.Й. Брояка. Київ: Музична Україна, 1989. 208 с.
38. Івашкевич Я. Серия биографий. Вып. 5. *Жизнь замечательных людей*. Москва: Молодая гвардия, 1963. 304 с., ил.
39. Ионов В. Стиль в музыке как предмет культурологического

- исследования. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса, 2006. Вип.7, Книга 1. С. 115-126.
40. Казанцева Л. Понятие исполнительской интерпретации . *Музыкальное содержание: наука и педагогика*. Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. С. 149-156.
41. Кандинский-Рыбников А. А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство *Музыкальное исполнительство и педагогика*. Москва: Музыка, 1991. С. 189-213.
42. Карась С. О. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Львівська держ. музична академія ім. М.В. Лисенка. – Львів, 2006. 255 с. С. 180-205.
43. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2001. 17 с.
44. Клин В. Л. О теории жанра .*В. Клин о музыке* Київ: Музична Україна, 1985. с.36.
45. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977) Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.
46. Коган Г.М. У врат мастерства . Москва: Классика-XX1, 2004. 136 с.
47. Конен В. История зарубежной музыки . 3 - е изд., доп. Москва: Музыка, 1972. Т. 3. С. 434-507.
48. Коротов В, М. Общая методика учебно-воспитательного процесса. Москва: Просвещение, 1983.223 с.
49. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы. Пер. с фр . Москва: Музыка, 1965. 363 с.
50. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике . Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
51. Кремлёв Ю. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества . 3-е изд. Москва: Музыка, 1971. 607 с.

52. Критика и музыкознание: Сб. статей и материалов. Вып.2 / Сост. О. Козловский. Ленинград: Музыка, 1980. 272 с.
53. Крицький В.М. Формування узагальнених прийомів способу художньо-інтерпретації діяльності у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти *Наукові записки: збірник наукових статей Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова* / Укл.. Дмитренко П.В., Ковчина І.М., Скоробагатько. Н.М. Київ: НПУ, 1999, ч. 3. С. 181-187.
54. Курковский Г. В. Вопросы фортепианного исполнительства . Київ: Музична Україна, 1983.155 с.
55. Ландовская В. Становление интерпретатора и размышления о некоторых проблемах интерпретации *.О музыке*. Москва, 1991. С. 347-396.
56. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом .Москва.: Музыка, 1988. 235 с..
57. Лист Ф. Ф. Шопен URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/shopen/index.htm>
58. Лонг М. За роялем с Дебюсси / Пер. с фр. Ж. Грушанской; Под ред. и с предисл. Е. Бронфин. Москва: Советский композитор, 1985. 299 с.
59. Мазель Л. А. Исследования о Шопене . Москва: Советский композитор, 1971. 248 с.
60. Мальцев С. Нотация и исполнение. *Мастерство музыканта-исполнителя*, вып. 2 .Москва: Советский композитор, 1976. 183 с.
61. Марцевич Л. Виконання творів Ф. Шопена як актуальна статистична даність в роботі із студентами України та Сходу . Матеріали междунар. музиковед. семинара и науч. практ. конф. 2003 г. Одесса, 2004. С. 58-61.
62. Медведенко А. Монастырские затворники: Ж. Санд и Ф. Шопен *.Эхо планеты*. 1993.(№ 39). С. 34-36.
63. Милич Б. Воспитание ученика пианиста. Москва: Кифара, 2002. 184 с.
64. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства . Москва: Советский композитор, 1983. 262 с.
65. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене . Москва: Музыка, 1987.176 с.

66. Михайлов М. Стиль в музыке . Ленинград: Советский композитор, 1981. 264 с.
67. Музыкальное исполнительство и педагогика: История и современность: Сб. статей / Сост. Т. Гайдамович . Москва: Музыка, 1991. 240 с.
68. Москаленко В. Аналіз як форма наукової інтерпретації музичних творів . *Мистецькі обрії*. Вип. 6. Київ, 2004. С. 109-114.
69. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. / *Часопис НМАУ Ім. П.І. Чайковського*. 2008.(№ 1). С. 106-112.
70. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
71. Назайкинский Е. История в музыке: избранные исследования *Поэтика музыкальной миниатюры*. Москва: «Московская консерватория», 2009. 392 с.
72. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. Москва: Музыка, 1988. 246 с.
73. Николаев В. А. Шопен – педагог . Москва: Музыка, 1980. 93 с.
74. Одер А. Музыкальные формы. Москва: Астрель, 2004. 192 С.
75. Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка . Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1949. 114с.
76. Плетнев М. В. Биографическая справка. URL : <http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=42097>
77. Попова Т. О музыкальных жанрах . Москва: Знание, 1981. 128 с.
78. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы .Москва: Государственное Музыкальное издательство, 1954. 384 с.
79. Рахманинов С. Публикации. Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности . URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/sergei-rachmaninoff-interpretation/>
80. Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 3. Москва.: Советский композитор, 1980. 573 с
81. Резник Д. Б. Романтическая виртуозность, как черта стиля в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа . *Музичне мистецтво і культура*. Одеса,

2004. С. 238-249.

82. Русский Викисловарь URL: <https://ru.wiktionary.org/wiki/мазурка>

83. Русский Викисловарь URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Рубинштейн,_Артур

84. Русский Викисловарь URI: https://ru.wikipedia.org/wiki/Плетнёв,_Михаил_Васильевич

85. Русский Викисловарь URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Падеревский,_Игнаций_Ян

86. Рябуха Н.О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX-XX століть). Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Н.О. Рябуха; Харк. держ. акад. культури. Харьков, 2004. 20 с.

87. Стиль и жанр в музыке URL: <https://studfile.net/preview/8133796/>

88. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением . Москва.: Музыка, 1964. 186 с.

89. Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом .URL: <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html@id=3493>

90. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 164 с. С. 151-164.

91. Словари и энциклопедии на Академике URL: <https://dic.academic.ru/>

92. Соловцев А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество .Москва :Государственное музыкальное издательство, 1990. 96 с.

93. Сорокина Т. Рефренные формы в творчестве Шопена .Новосибирская гос.консерватория им. М.И. Глинки, 1988. 28 с.

94. Старая аннотация о Г. Г. Нейгаузе, ч.2 URL: <https://mlidsky.livejournal.com/3748.html>

95. Стравинский И. Ф. Статьи. Воспоминания / Ред.-сост. Г.С. Алфеевская,

- И.Я. Вершинина. Москва.: Советский композитор, 1985. 314 с.
96. Синявер Л. Жизнь Шопена . Москва: Гос. муз. изд., 1959. 187 с.:
97. Тареева Г. Интерпретация как учебная дисциплина в вузе . *Советская музыка*. 1987. (№ 7.).С.63-68.
98. Томашевски М. Шопен. Личность и творчество . *Музыкальная академия*. 2001. (№ 3). С. 176-193
99. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство . Москва: Классика – XXI, 2007. 340 с.
100. Хентова С. М. Шопен, каким мы его слышим . Москва: Музыка, 1970. 310 с.
101. Холодинська С. Інтерпретація як фактор формування нового мистецького феномену / URL: <http://opentextnn.ru/tag/interpretacija/>
102. Ципин. Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984. 176 с.
103. Ципин Г. М. Шопен и Русская пианистическая традиция. Москва: Музыка, 1990. 96 с.
104. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы . *Музыкальное исполнительство и совершенство*. Москва: 1988. С. 43-68.

ДОДАТОК А

Мазурка оп.17 №4

24

Op. 17 № 4.

Lento, ma non troppo. м. м. ♩ = 152. *espressivo* *ten.*

13. *pp*

sotto voce
Tea Tea * Tea Tea Tea * Tea Tea * Tea * Tea Tea

leggiere
p *delicatissimo*

ten.

Tea * Tea *

ten.

Tea *

ten.

Tea * Tea *

poco vivando

Tea * Tea * Tea * Tea * Tea * Tea *

poco riten. *a tempo* *ten.*

2 5 4 3 2 1
1 2 3 4

ten.

ten. *dolce* *p*

Tea * Tea * Tea * Tea *

Tea * Tea *

Tea

ten. p

* Tea * Tea * Tea Tea

Tea * ten.

Tea * Tea * Tea * simile

sotto voce

sempre piu piano calando perdendosi

* Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea Tea

ДОДАТОК Б

Нотний приклад № 1

ор 56 №3 (40-46 т.т.)



Нотний приклад №2

а) ор. 6 № 4 (1-8 т.т.)

Presto, ma non troppo (al. - to) Op. 6 No. 4

в) op.6 №1 (1-8 т.т.)

Musical score for op.6 №1 (1-8 т.т.). The score is written for two systems of piano accompaniment. The first system includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, marked with a *ritardando* instruction. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

с) 19 op. 30 № 2 (36-47 т.т.)

Musical score for 19 op. 30 № 2 (36-47 т.т.). The score is written for two systems of piano accompaniment. The first system includes a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, marked with a *ritardando* instruction. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Нотный приклад № 3

ор. 30 № 2 (1-16 т.т.)

Allegretto

11

12

13

14

15

16

p

f

p

f

Нотный приклад № 4

ор. 17 № 4 (11-20 т.т.)

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

dotatissimo

f

Нотный приклад № 5

ор.24 № 4 (1-10 т.т.)

17

p

роса и роса

cresc.

ff

Нотный приклад № 6

ор 33 № 2 (1-8 т.т.)

Vivace

f

23

Нотный приклад № 7

ор. 6 № 2 (1-8 т.т.)

Op. 6

♩ = 63 (♩ = 42)
soffo, poco
legato

2

Op. 6 1

Нотный приклад № 8

ор. 56 № 3 (1-8 т.т.)

Op. 56 № 3

Moderato

35

f

(Tutti) (Tutti) (Tutti) (Tutti)

в) op. 17 № 2 (25-29 т.т.)

Музыкальный пример № 11

Нотный приклад № 11

op. 6 № 3 17-26 тт.