

УДК 786.8

Овчинникова Л. О.  
викладач ДМШ № 4 м.Суми

### НОВАЦІЇ РОМАНТИЧНОГО ЖАНРОУТВОРЕННЯ У ФОРТЕПІАННІЙ КАМЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. ШОПЕНА

*Висвітлюються новаторські пошуки й добутки фортепіанної камерної творчості Ф. Шопена. Шляхом аналізу його творів простежено втілення новітніх тенденцій у жанрах романтичної фортепіанної мініатюри.*

*Ключові слова: жанроутворення в музиці Ф. Шопена, фортепіанна музика.*

**Овчинникова О.А. Новации романтического жанрообразования в фортепианной музыке Ф.Шопена.**

*Освещаются новаторские поиски и достижения фортепианного камерного творчества Ф. Шопена. Путем анализа его произведений прослеживается воплощение новейших тенденций в жанрах романтической фортепианной миниатюры.*

*Ключевые слова: жанрообразование в музыке Ф.Шопена, фортепианная музыка.*

**Ovthinikova L. Innovations are in music of F.Shopin.**

*This work shows the innovative achievements and research of piano chamber works of Chopin. The analysis of his works shows the embodiment of the newest trends in the genre of romantic piano miniatures.*

**Key words: in music of F.Shopin**

На початку ХХІ ст. у мистецтві як і у різних галузях знань відзначається значний інтерес до проблеми традицій і новацій. Пошуки нового, незвичайного, без чого неможлива мистецька еволюція й художні відкриття, у музичній практиці відбивались у виникненні, переосмисленні й трансформації музичних творів певних жанрів і форм. При тому “кожне покоління композиторів по-своєму вирішувало способи оновлення образної сутності музики й арсеналу її виразних засобів” [5; 67]. Адже сама природа музичного мистецтва не мислима без творчої новизни, що залежить від власних особливостей кожного з митців, своєрідності їх інтонування, відчуття тембру, ритму тощо.

Проблема взаємодії нового і традиційного дуже гостро постала у музиці у ХІХ ст. під час зміни класичного стилю романтичним й розвитку останнього. Передусім на цьому позначився мистецький світогляд доби: артист-романтик повставав проти всього, що обмежувало його художню індивідуальність та було перешкодою для вільного прояву почуттів. У результаті з'являлись нові образи та сюжети, що потребували нових засобів вираження. Інтенсивні пошуки нових форм, виконавських прийомів, тембрального забарвлення у першій половині ХІХ ст. спостерігались у фортепіанній музиці, зокрема у творчості Ф. Шопена.

Будучи чудовим піаністом, Ф. Шопен і свою композиторську творчість майже цілком присвятив фортепіано. За недовге життя (всього 39 років) він написав два концерти й безліч інших творів для фортепіано - сонати, ноктюрни, скерцо, етюди, фантазії, експромти, пісні. За рідкісним композиторським обдаруванням Ф. Шопен міг би стати видатним симфоністом, однак його делікатну, замкнуту натуру сповна задовольняли камерні жанри.

Творчості Ф. Шопена приділена значна увага дослідників. У ґрунтовних дослідженнях І. Белзи [1-2], Ю. Кремлева [4], Ф. Ліста [6], Л. Мазеля [7], В. Пасхалова [9], І. Хитрик [12], статтях К. Ігумнова [3], Г. Нейгауза [8], А. Рубінштейна [10] побіжно висвітлюються й новаторські пошуки та добутки Ф. Шопена. Проблема новацій, яка сьогодні розглядається як окремих феномен культури, отримала різнобічне вивчення у різних галузях науки і мистецтва. Зокрема дуже цікава розробка цих питань здійснена Е. Куцовой [5]. Однак проблема втілення нового саме у фортепіанній камерній творчості Ф. Шопена окремо не вивчалась, що зумовлює **актуальність** даної розвідки.

**Мета статті** – висвітлити новаторські пошуки й добутки фортепіанної камерної творчості Ф. Шопена. Шляхом аналізу його творів простежити втілення новітніх тенденцій у жанрах романтичної фортепіанної мініатюри.

У спадщині Ф. Шопена, закоханого у польську народну музику, значне місце посідають народні танцювальні жанри: полонези, вальси, мазурки. Саме у них у всьому різноманітті розкривається зв'язок його творчості з національним мистецтвом, виявляється сміливе новаторство в їх трактуванні й перетворенні. Так, його полонези помітно демократизують і розширюють цей, колись, урочисто-церемоніальний жанр, мазурки поглиблюють і поетизують народний танець, вальси містять багато слів'янських народно-танцювальних ознак.

По-новому трактовані Ф. Шопеном і нетанцювальні жанри. Його етюди – це високохудожні твори, в яких глибокий ідейно-емоційний зміст поєднується з оригінальними засобами втілення. Досить своєрідні і шопенівські скерцо, що вкрай відмінні від скерцо у класичних симфоніях і сонатах. Його балади є сюжетними драматичними оповіданнями, навіяними образами поезії, сповненими життєвого розмаїття, контрастів, романтичної свободи. Одним з найулюбленіших жанрів Ф. Шопена була мініатюра, зокрема ноктюрни й прелюдії, що у його творчості стали геніальними зразками музичної лірики.

Жанрове новаторство органічно поєдналось у Шопена з рішучим новаторством у сфері музичної мови. Ф. Шопен створив новий тип мелодії - гранично виразної, гнучкої, що поєднала у собі вокальні та інструментальні, пісенні й танцювальні ознаки. Він розкрив також нові можливості в області гармонії; сплавив разом елементи польської народної музики з елементами романтичної гармонії, посилив вплив динамічних і барвистих елементів. Надзвичайно цікаві знахідки Шопена в галузі поліфонії: насичення мелодійною виразністю всіх голосів і поліфонізація форми позначились на застосуванні характерного для польської народної музики прийому варіаційного розвитку.

Одним із значних добутків Ф. Шопена було опрацювання у фортепіанній музиці жанру **Мазурки**. Шопен створював мазурки протягом всього життя. У цих невеликих мініатюрах Ф. Шопен найближче стикнувся з польським фольклором, зі звучанням народного ансамблю. У мазурках він втілює характерні їх різновиди: Мазур, Оберек, Кувяк.

Мазурки Ф. Шопена умовно поділяються на сільські (№ 3, E-dur, імітація волинки, скрипки й контрабасу, № 15, № 34), бальні або шліссеські (№ 5, B-dur з великими стрибками, ефектна, велична, № 10) та ліричні (№ 13, 14, 47). З середини 30-х років мазурки ускладнюються, драматизуються. Яскравий приклад тому – мазурка № 32 cis-moll. Як і більшість цих творів, вона написана у тричастинній формі. Однак нетипове поліфонічне викладення позбавляє її танцювальності, що підсилюється трагічною, скорботною кульмінацією у кінці.

Найвищого розвитку у творчості Ф. Шопена здобув жанр **Полонезу**, в якому митець відтворив героїчний дух минулого Польщі. Це масштабніший жанр порівняно із мазурками. Полонези значно віртуозніші, насичені яскравими контрастами. У деяких з них застосовані звукообразжальні моменти, що нагадують батальні сцени. Акордова фактура, яка є основою фортепіанного викладення у полонезах, охоплюючи крайні регістри інструменту, надає оркестральність фортепіанному звучанню.

Майже всі полонези написані у складній тричастинній формі. Зокрема Полонез **A-dur**, у середній частині якого імітується звучання мідних духових інструментів. У Полонезі **C-mol** загальне тональне забарвлення надає музиці похмурого трагічного характеру. Полонез **Fis-moll** створений у складній тричастинній формі зі вступом. У ньому змальовано батальні епізоди (2-й розділ A-dur – імітація стрибків коней), а в середньому розділі звучить мазурка (характерний прийом, який Ф. Шопен застосовує у різних жанрах). Пізніше полонези стають схожими з баладами та симфонічними поемами.

Найзначнішою розробкою у Ф. Шопена дістав жанр **Прелюдії** (всього 25: цикл із 24 прелюдій та одна окремо), де яскраво виявилось новаторство композитора. Передусім воно виявилось у тому, що прелюдії у Шопена стали самостійними, художньо завершеними творами. Жанр захопив митця своєю імпровізаційністю, можливістю безпосереднього висловлювання. У прелюдях, як і в інших мініатюрах, втілено все емоційне багатство музики Ф. Шопена – від інтимно-ліричних настроїв до шаленого драматизму останньої 24 прелюдії.

Прелюдії Шопена вважаються енциклопедією жанру. Цикл з 24 прелюдій розташований за кварто-квінтовым колом (так само як і прелюдії й фуги Баха). У них спостерігаються різні жанрові ознаки: № 7 A-dur – мазурка; №№ 5, 11, 12 та деякі інші – схожі з етюдами. Прелюдія № 24 за драматизмом нагадує “революційний” етюд, № 17 – пісня без слів, № 20 c-moll – з елементами жалобного маршу, № 15 Des-dur – схожа з ноктюрном, а № 9 E-dur поєднує в собі ознаки маршу, гімну і хоралу.

Кожна прелюдія дуже індивідуальна за характером і контрастна до наступної. Всі вони невеличкі – розміри твору часто дорівнюють одному періоду. Форма прелюдій ідеально відповідає їх змісту. У прелюдях з розспівними мелодіями, форма крупніша (наприклад, Des-dur, що має подвійну тричастинну форму, де крайні частини - ноктюрни, а середня – хорал). Майже усі витримані в одному характері, але у великих (Des-dur) бувають виключення.

Ф. Шопен, порівняно із загальним розумінням, зовсім інакше трактує жанр **Етюд**, який мислився сучасниками як “вправа”. Кожний з етюдів Шопена це абсолютно закінчена п’еса, наповнена незрівнянними мелодійними та гармонійними красотами. При тому, кожний твір викладений у певній фактурі (октави, терції, арпеджіо тощо) й вирішує одну специфічну піаністичну проблему. Тільки піаністи-виконавці можуть оцінити їх технічну складність; слухачьку ж аудиторію завжди підкоряє їх музична краса.

Найзнаменитіший етюд Ф. Шопена – “Револьюційний” (№ 12 c-moll, op. 10) – безпосередньо був навіяний думками про трагічну долю батьківщини. У ньому втілюється дух листопадового повстання, гнів та скорбота щодо його поразки й пригнічення польського народу. Маючи безумовно глибоко національну основу, “Револьюційний” етюд став музичним символом країни, хоча Шопен не цитує тут рідний фольклор, не використовує явні елементи польської мелодики, не імітує звучання народних інструментів, як, наприклад, у мазурках. Він чудово досягає цього, використовуючи ритм полонезу.

Це надзвичайно вдале рішення, оскільки характеризує одночасно і національний характер і патетичний дух твору. До речі, ще за тридцять років до шопенівського Етюду, Бетховен, прагнучи передати в музиці дух боротьби, у першій частині “Патетичній сонаті” застосував аналогічну ритмічну фігуру (обидва твори – і етюд Ф. Шопена і соната Л. Бетховена – написані в той самій тональності - до мінор). Ще раніше цю ритмоформулу застосував Ф. Куперен, створюючи музичний портрет принцеси Марі (Марії Лещинської, польки за походженням), де полонез уведений як один із розділів твору.

При надзвичайній виразності Етюд, Шопен вважав за потрібне дати деякі пояснення. Вже вказівка темпу містить у собі натяк на характер звучання: *Allegro con fuoco*, що у перекладі з італійської означає буквально “Швидко, з вогнем”. Крім того, зустрічаються позначки: *appassionato* (пристрасно), *con forza* (з силою), *stretto* (стисло) або *sotto voce* (напівголосно) – раптом після гучної призовної фрази її повторення, мов би чутне здалеку, й нарешті знов *ed appassionato*, як останній вибух пристрасті й непокору. Звичайно ремарка *Allegro* провокує грати цей етюд занадто швидко. Проте в автографі Шопен зазначив точну швидкість: півтакт за метрономом Мельцеля дорівнює 76. Адже при штучному прискоренні темпу вочевидь втрачається і драматизм, і пафос твору.

Ф. Шопен значно розвинув жанр **ноктюрну**, створивши геніальні зразки музичної лірики. Ліричні образи втілені у ноктюрнах у широкій кантиленності, витоки якої сходять до польської народнопісенної творчості. Притаманна творам Шопена контрастність почуттів виявляє драматичний “конфліктний” бік його творчості. Один з кращих – Ноктюрн *Fis-dur* – відрізняється варіаційною орнаментикою, типовими плагальними діатонічними обіграннями тощо.

Зразком високого драматизму є Ноктюрн *c-moll* (op. 48 № 1, 1841). Тут злиті патетична лірика з героїзмом, маршова урочистість з величезною динамікою розвитку. Хоральний епізод середньої частини містить заряд вибухової енергії, яка надалі виривається назовні. Завдяки незвичайній для інтимно-ліричного твору вагомості драматичної ідеї та наскрізному розвитку у цьому ноктюрни порушуються межі жанру, переростаючи в розгорнуту драматичну поему.

Звичайно ноктюрни Ф. Шопена відображають типові настрої та образи цих творів – меланхолійну мрійливість, світлу елегійність, смуток, часом тугу, ніжні визнання, звукопис нічної природи. Але в багатьох з них є контрастні до цього палкі пориви, душевна тривога, похмура патетика, драматичні й трагічні сцени, що переключаються з баладами. Цим Ф. Шопен сміливо ламає жанрові традиції, отже, його ноктюрни не завжди виправдовують назву “нічної музики”.

До них належить Ноктюрн *f-moll* op. 55 № 1, створений у складній тричастинній формі *A B A1* (*A* - проста двочастинна реприза з повторенням другої частини, *B* - середній розділ, а *A1* - скорочена реприза з кодою). Мелодія ноктюрна, що характерно для Шопена, має елементи речитації та орнаментики. Постійно повторюваний рівномірно низхідний *f-moll*’ний тетрахорд визначає структуру мелодії. Він є похідним мелодійним “зерном”, що протягом твору різнобічно розвивається. Так, при озвученні в іншому регістрі “його виразне значення дуже відрізняється від стандартного спадного руху, що символізує об’єктивну зовнішню силу, волю долі, яка протистоїть людині” [7; 127].

Мінорний лад і повільний темп надають маршу ліричний відтінок. Крім того, основній темі, якій властиві танцювальність, витонченість, грація, протиставлена барокова фігура (на ум.4 в басу). Таким чином, у темі приховані два напрямки її подальшого розвитку – ліричний і трагічний. У репризі першого розділу тема набуває орнаментальності. У подальшому на цих тріолях буде побудований середній епізод ноктюрна та коди.

Середній розділ нагадує розробку сонатного алегро, оскільки є напруженим і побудований на тематичному контрасті. Тривожний тріольний рух нагадує різкі пориви вітру. Під’йом на  $\text{IIb}_{6/4}$  ( $\text{Ges}_{6/4}$ ) – це згущення трагічної експресії й переломна точка у драматургічному розвитку. Ключовим моментом тут є переосмислення *D7* як  $\text{IV}^{\#1}_{65}$  – прийом, який часто використовували композитори-романтики в драматичних кульмінаціях. У верхньому голосі, як згадка, звучить початковий спадний тетрахорд – мелодійне “зерно” твору.

Реприза значно скорочена, видозмінена, до неї приєднується кода. Основна тема, ледь почавшись, розчиняється в примарно мерехтливих фігураціях. Вони “зісковзують” по щаблях хроматичної гами протягом двох октав. У коді (*F-dur*) фігурації просвітлюються, стають м’якими і хвилеподібними. Коливання між мажором і мінором поступово підводять емоційне напруження до спаду і заспокоєння.

**Вальсам** Ф. Шопена у більшості досліджень приділяється мало уваги. Деякі вважають їх салонним п’єсами, “дрібничками”, які знаходяться дещо збоку від основного напрямку його творчості. Імовірно, це великою мірою зумовлено тим, що у них багато чисто танцювальних, бальних, “зовнішніх” тем. Але це не визначає сутність вальсів, яка залежить від контексту, в якому звучать ці теми, як вони зіставлені за емоційним забарвленням з іншими мелодіями, і яку думку формує таке зіставлення.

За життя Шопена були опубліковані лише вісім його вальсів, інші вийшли з друку після його смерті, й тому, хоча були написані раніше, отримали більш пізні номери опусів. Майже всі вальси написані в складній тричастинній формі, але, незважаючи на витриманість загальної схеми цієї форми (перша частина, середня частина і реприза), в кожному з творів вона своєрідна і має відмінну від інших будову та особливості.

Аналіз вальсової творчості Ф. Шопена виявляє прямий зв’язок між подіями життя композитора та емоційним відгуком на них, яким і були його твори. Зокрема Десятий *f-moll*’ний вальс op. 69 № 2 сприймається як лірична п’єса, повна ніжного смутку. Він був опублікований після смерті композитора, але написаний на початку творчого шляху, коли Ф. Шопен жив у Варшаві, навчався у Головній школі музики у Ю. Ельснера і був захоплений Констанцією Гладковською, співачкою, ученицею Варшавської консерваторії.

Це перше почуття Шопена - і солодке, і сумне, перше передчуття нездійснених сподівань, неможливості досягнення ідеалу. Вальс звучить як ліричний вірш, повний болю і безвиході, як сповідь душі (вальс присвячений Вільгельму Кольбергу, близькому другу юності Шопена). Почуття Шопена було таємним. Тільки найближчі друзі - Я. Матушинській і Т. Войцеховський - були присвячені в “таємницю” Шопена. Отже, в

цьому, написаному в юні роки вальсі, як і в інших творах Шопена, вкладено глибокий зміст. Ця невелика п'єса - лірична сповідь, що відображає глибинні почуття юного автора.

Таким чином, у більшості творів Ф. Шопена втілений глибокий емоційний зміст, що не лежить на поверхні й не залежить тільки від характеру музичних тем. Не менш важлива, ніж емоційна наповненість його тем, для розкриття змісту його музики форма творів Шопена. Саме у формі, в зіставленні закінчених емоційно різних розділів, приховано авторський задум.

**Висновки.** Новаторство Ф. Шопена визначалось перш за все його виконавським мистецтвом. Подібно Ф. Лісту, він створив докорінний переворот в мистецтві фортепіанної гри, наповнивши його новим змістом. Результатом новаторських пошуків у Ф. Шопена стало те, що він відродив на романтичній основі жанр прелюдії, створив зразки художнього (концертного) етюд, надав класично досконалу форму жанрам ноктюрну та експромту, виступив творцем інструментальної балади, риси якої притаманні багатьом його творам, перетворив на самостійний жанр скерцо, створив чудовий зразок романтичної фантазії тощо.

У цілому творчості Ф. Шопена властиві гармонійність та ясність мислення. Його музика далека як від зайвої романтизації, так і від академічної холодності. Вона безпосередня, народна у своїй основі, волелюбна, в ній немає місця нещирості. Дві сторони натури Шопена - ясність розуму і тремтливості емоційного життя, - визначили зміст його творчості, який з одного боку розкриває неосяжний світ почуттів, а з іншого - тонку роботу думки. Тому кожен твір Шопена - своєрідна загадка, що вимагає не тільки співпереживання, але й активної розумової діяльності.

Музика Ф. Шопена, так само, як і його особистість - явище унікальне, й "для того, щоб його до кінця зрозуміти і передати, треба цілком, всією душею зануритись саме в його єдину душу" [8; 44].

#### Література

1. Бэлза И. Польская музыкальная культура. – М., 1968. – 322 с.
2. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. – М., 1960, 1968. – 212 с.
3. Игумнов К. Н. Выдержки из высказываний о Шопене. – М., 1968. – 144 с.
4. Кремлев Ю. А. Очерк Жизни и творчества Ф. Шопена. – М.: Музыка, 1971. – 111 с.
5. Куцова Е. В. Инновационные процессы в музыкальном искусстве: Навч. пос. – Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2007. – 124 с.
6. Лист Ф. Ф. Шопен, 2 изд., М. – Л., 1956. – 56 с.
7. Мазель Л.А. Исследование о Шопене. – М., Сов. Композитор, 1971. – 356 с.
8. Нейгауз Г.Г. Поэт фортепиано. – М.: Музгиз, 1963. – 133 с.
9. Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. – Л. – М., 1949. – 76 с.
10. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. – М., 1981. – 356 с.
11. Способин И.В., Музыкальная форма. – М., 1980. – 254 с.
12. Хитрик И. Лирический дневник Шопена. – Москва - Париж - Нью-Йорк: "Третья волна", 2001. – 145 с.

УДК 372.832. "196" (477)

**Ярош Н.В.**

аспірантка Сумського державного педагогічного університету ім.А.С.Макаренка

#### ИНТЕГРУВАННЯ ЗНАНЬ У ШКІЛЬНОМУ КУРСІ СУСПІЛЬСТВОЗНАВСТВА (60-ті рр. ХХ ст.)

*У статті розкриваються особливості інтегрування знань у курсі суспільствознавства з предметами природничого і гуманітарного циклу. Було встановлено, що поєднання знань давало можливість більш повно розкрити основні поняття і факти з даного предмету. **Ключові слова:** інтеграція, міжпредметні зв'язки, взаємозв'язок, суспільствознавство.*

**Ярош Н.В.** *Интегрирование знаний в школьном курсе обществоведения (60-е гг. XX ст.)*

*В статье раскрываются особенности интеграции знаний в курсе обществоведения с предметами естественнонаучного и гуманитарного цикла. Было установлено, что сочетание знаний давало возможность более полно раскрыть основные понятия и факты по данному предмету.*

**Ключевые слова:** *интеграция, межпредметные связи, взаимосвязь, обществознание.*

**Yarosh N.** *Integration of knowledge is in the school course of обществоведения (60th XX of century)*

*The article covers features of integrating social science knowledge in the course of things natural and humanities. It was found that the combination of knowledge made it possible to reveal more fully the basic concepts and facts on this subject.*

**Keywords:** *integration, cross-curricular approach, relationship, social science.*

**Постановка проблеми.** Швидкі зміни, що відбуваються останнім часом в суспільстві, а також постійне збільшення наукової інформації роблять надзвичайно актуальною проблему оновлення змісту освіти. Головними напрямками такого оновлення є, на думку спеціалістів, її гуманізація, гуманітаризація та інтеграція. Завданням сучасної загальноосвітньої школи є формування цілісної системи універсальних знань, умінь і навичок, що не можливо без здійснення інтегрування знань в процесі навчання. Саме міжпредметні зв'язки