

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ВОЛИК ОЛЕКСІЙ ОЛЕКСІЙОВИЧ

УДК 78.071.1(438)(092):780.616.432.087.5]:781.68.071.2.072.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПОЕТИКА ЕТЮДІВ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА:
МУЗИКОЗНАВЧА ТА ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ О. О. Волик

Науковий керівник – Іванова Ірина Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Волик О. О. Поетика Етюдів Фридерика Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

Дисертація спрямована на розкриття специфічних особливостей поетики Етюдів Ф. Шопена та її відображення у музикознавчій і виконавській інтерпретаціях. Вказується на те, що фортепіанний етюд, який виник у романтичну епоху, відбив її історико-типологічні властивості. Його поява, жанрова кристалізація, стрімкий розвиток були пов'язані із засвоєнням нової звукової реальності, що народжувалась завдяки специфічним властивостям самого інструменту – фортепіано. Досягнувши канонічного вираження у якості інструктивного, етюд згодом перетворився на художній твір, зберігаючи свою первинну функцію – удосконалення гри на інструменті. Підкреслюється, що творцем цього різновиду етюдів став саме Ф. Шопен. З метою доведення цієї думки окреслено коло питань, що включають проблеми взаємодії піаністичного і композиторського начал у мисленні Ф. Шопена; закономірності історичної ролі польського романтика у створенні художнього етюдів; виявлення типологічних властивостей цього жанрового різновиду та їх індивідуального заломлення у творах автора; шляхів перетворення технічних, піаністичних прийомів у художню реальність; оціночних критеріїв виконавських інтерпретацій Етюдів Ф. Шопена та їх застосування до корпусу трактувань досліджуваних опусів.

Відправним моментом наукових міркувань слугує уявлення про те, що піанізм і композиція були не лише суміжними видами діяльності Ф. Шопена, а й двовалентним способом єдиного по суті авторського висловлювання. У зв'язку з цим розглянуто конфігурацію піанізму і композиції у творчій рефлексії польського майстра. На основі вивчення епістолярної спадщини Ф. Шопена і його сучасників сформульовано висновок про випереджальне значення піанізму у визріванні індивідуального мислення музиканта. Це дозволило побачити в композиторських досягненнях Ф. Шопена відкриття, виявлені у сфері піанізму, але представлені в інших формах. Наводяться як приклад виконавська агогіка, що вилилася в пластичність ритмічного рисунка; акустично-звукові новації, які вплинули на становлення гармонічного мислення; евристичні рішення у сфері апікатури, які трансформували старі технічні формули; тематично-інтонаційне наповнення всіх елементів фактури, включаючи поліфонізацію і мелодизацію кожного з них тощо. Усе це зумовило створення Ф. Шопеном художнього етюдю як жанрового різновиду, який перебуває на перехресті віртуозності і концептуалізму.

Відзначається, що в дослідженнях останніх років спостерігається активізація інтересу до етюдю як такого. Це зумовлено актуалізацією проблем формування піанізму від самих його витоків, до якого значний внесок був зроблений концертуючими віртуозами. У такому контексті Етюдю Ф. Шопена оцінюються як кульмінація в розвитку віртуозного начала у виконавській практиці і водночас його трактуванням як інструменту для досягнення значних художніх цілей. Для польського майстра ці твори власне стали квінтесенцією піаністичних і композиторських ідей, які таким чином набули узагальнення на жанровому рівні.

Означені наукові положення апробовано на матеріалі 27 Етюдів Ф. Шопена. Обрано дві найелементарніші піаністичні формули – арпеджіо і гама, що дозволяють продемонструвати невичерпність фантазії автора на

шляху їх перетворення в репрезентант художнього сенсу. Звертається увага на такі модифікації арпеджіо, як виклад гармоній у широкому розміщенні, що надає виразного акустично-обертонного ефекту; його трактування, з одного боку, як однієї з тем твору, з іншого – як фону (досягається за допомогою педалізації). Гамоподібні формули польського романтика здебільшого ґрунтуються на обіграванні тризвуків чи інших гармонічних утворень. На формування пасажної техніки також впливає мелодико-поліфонічна природа архітектоніки у творах польського майстра. У подвійних нотах Ф. Шопен надає перевагу різновеликим інтервалам. Подібні прийоми викликають такий собі «ефект стиснення», але водночас вони також розширюють акустичне поле. Так, під час аналізу Етюду *op. 10 №1 C-dur* виявлено такі особливості: а) польським романтиком досягається своєрідний синкретизм віртуозних пасажів з гармонічною і метричною опорою; б) партія лівої руки перетворюється в абсолютно самодостатню мелодізовану лінію; в) бас, октави партії лівої руки, поміщаються в особливі фоніко-акустичні умови (глибокий нижній регістр); г) за допомогою «розтяжок» інтервалів в арпеджіо, а також варіювання мелодико-гармонічного змісту звична технічна формула перетворюється в нове художнє явище. Етюд №2 *a-moll* з *op. 10* підноситься Ф. Шопеном своєрідною антитезою до попереднього. Тут головним етюдним завданням виступає комбінування хроматичної гами зі звуками супроводу в одній руці (у правій). Виявлено такі властивості, що дозволяють простежити трансформацію екзерсису в п'єсу: а) створення нового прийому гри хроматичних гам (специфічною аплікатурою) з інтервалами, у результаті чого по вертикалі і горизонталі утворюється квазі-поліфонічна фактура; б) використання композитором синкоп (виписаних акцентів, *sf*); в) оспівування акордових звуків (зокрема предиктова зона з цілим секвенційним ланцюжком оспівувань), а також введення нових елементів у групу вже звичних; г) чергування регулярності і нерегулярності у поданні басу і акордів у партії лівої руки, що перешкоджає виникненню

інструктивності й остинатності. У Етюді *Ges-dur op. 10* Ф. Шопеном продовжена лінія перетворення стандартної формули в елемент художності. Визначено такі закономірності: а) замість одноманітності однієї формули польський майстер користується зчепленням і взаємодією різних елементів (ламані арпеджіо, ламані октави, квазі-трелі тощо); б) написання мініатюри не у *Fis-dur*, а в *Ges-dur*, що налаштовує на певний «бемольний лад»; в) «вибудовування» музичного матеріалу відповідно до регістрових характеристик інструмента; г) посилення впливу ролі лівої руки на слухача в результаті застосування характерних прийомів, що додають музиці скерцозності, грайливості; ґ) у партії лівої руки виникають виразні мотиви, у різному фактурному оформленні – мелодичні ходи, хроматичні нагнітання, пунктирні елементи тощо.

Художній зміст Етюдів Ф. Шопена дозволяє розглядати їх або як три цикли, або як макро-цикл, який об'єднує всі 27 зразків. Аргументами, які підтверджують таку можливість, в дисертації є: а) тональна логіка організації цілого; б) інтервальні співвідношення між номерами; в) асонанси між п'єсами на споріднені види техніки; г) образні аналогії; ґ) утворення «малих циклів» в *op. 10* і *op. 25* та ін.

З метою розкриття інтерпретаційних підходів до Етюдів Ф. Шопена майстрами різних поколінь вироблено алгоритм аналізу, оснований на критеріях відповідності понять класичного або аklasичного. Підкреслюється, що під класичним розуміється виконавське прочитання, що відповідає всім деталям авторського тексту, традиціям, які склалися, і науковим уявленням про їх музику, яка розглядається. Навпаки, аklasичне – припускає порушення цих відповідностей. Прикладом дії класичного і аklasичного у виконанні Етюдів Ф. Шопена обрано трактування *op. 25*, що належать К. Аррау, Д. Циффрі і С. П. Франсуа. Перший з них являє класичний тип трактувань, інший – аklasичний, третій – змішаний.

Також з точки зору класичного і аklasичного розглядаються виконавські версії А. Корто і В. Ашкеназі Етюдів *op. 10*. Кожен з піаністів на різних рівнях відтворення художнього тексту тяжіє до класичного або аklasичного підходів. Для характеристики виконавських трактувань *op. 10*, крім понять класичного і аklasичного, використовується принцип диференціації на концертне й конкурсне виконання. З позицій дихотомії «конкурсне – концертне» аналізуються інтерпретації Сон Чжин Чо, О. Султанова і Лан Лана. Корейський піаніст орієнтується на умови виконання, обираючи певну манеру гри. О. Султанов відчуває себе вільно в будь-якій комунікативній ситуації і пропонує трактування, повні бурхливої віртуозності та емоційного напруження. Лан Лан є репрезентантом яскравих концертних виконань, покликаних вразити публіку майстерністю китайського інтерпретатора.

Ключові слова: поетика, етюд, віртуозність, концептуалізм, піанізм, композиція, класичне, аklasичне, конкурсне, концертне.

ABSTRACT

Volik O. O. Poetics of Chopin's etudes: musicological and performance interpretation. – Qualifying research paper on the rights of manuscript.

Thesis for the Scientific Degree of doctor of philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The dissertation is aimed at revealing the specific features of the poetics of F. Chopin's Etudes and its reflection in musicological and performance interpretations. The thesis is aimed at reveal of specific traits of poetics of

F. Chopin's Etudes and its reflection in musicologists' and performers' interpretations. It is stated, that having appeared in Romantic era, piano etude reflected its typological and historical attributes. Its emergence, crystallization of genre, rapid development are inseparable from comprehension of new sonic realm, born by specific features of the instrument itself, the piano. Having received its absolute as an instructive etude, later it turned into artistically valuable piece, retaining its primary function – improvement of player's technical skills. It is stressed, that it was F. Chopin who was a progenitor of this kind of Etudes. To prove this point, a wide range of issues is outlined, including the problems of interaction of the pianist's and composer's principles in F. Chopin's mentality; patterns of the historical role of the Polish romantic in the creation of an artistic etude; identifying the typological properties of this genre variant and their individual refraction in the composer's works; ways of transforming technical, piano techniques into artistic reality; evaluation criteria of performance interpretations of F. Chopin's Etudes and their application to the corpus of the interpreted opuses under study.

The starting point of the scientific reflection is the idea that pianism and composition were not only related activities of F. Chopin, but also a bivalent way of the author's holistic utterance. In this regard, we consider pianism and composition configuration in the creative reflection of the Polish master. Basing on the study of the epistolary heritage of F. Chopin and his contemporaries, a conclusion was made about the leading and foreshadowing role of the pianism for the maturation of the musician's individual thinking. This made it possible to see in the composer's achievements of F. Chopin discoveries made in the field of pianism, but presented in different forms, e.g. performance agogy, which resulted in the plasticity of the rhythmic pattern; acoustic and sound innovations that influenced the formation of harmonious thinking; heuristic suggestions for fingering that transformed old technical formulas; thematically intonational filling

of all elements of the texture, including polyphony and melodic modification of each of them, etc.

All this led F. Chopin to the creation of an artistic etude as a genre variety which was at the crossroads of virtuosity and conceptualism. It is noted that in recent studies, there has been an intensification of interest in the etude as such. This is explained by actualization of problems of the pianism development from its very origins, to which a significant contribution was made by concert virtuosos. In this context, F. Chopin's Etudes are assessed as a climax in the development of virtuoso principles in performance practice and, at the same time, in their interpretation as an instrument for achieving significant artistic goals. For the Polish master these works became the quintessence of pianistic and composer's ideas, which were thus generalized at the genre level.

These scientific provisions have been approved on the material of 27 Etudes by F. Chopin. Two of the most elementary pianistic formulas have been selected – arpeggio and scale, which make it possible to demonstrate the inexhaustible imagination of the author on the way of their transformation into a representative of the artistic meaning. Attention is drawn to such modifications of arpeggios as presenting harmonies in a wide arrangement, which gives an expressive acoustically overtone effect; its interpretation, on the one hand, as one of the themes of the composition, and as a background (achieved through pedaling) on the other. The scale-like formulas of the Polish romantic are mostly based on playing off triads or other harmonic formations. The development of the passage technique is also influenced by the melodic-polyphonic nature of the architectonics in the works of the Polish master. In double notes F. Chopin gives preference to intervals of various sizes. Such techniques cause a kind of "compression effect", but at the same time they also expand the acoustic field.

The analysis of Etude op. 10 No. 1 C-dur highlights the following peculiarities: a) the Polish romantic achieves a kind of syncretism of virtuoso passages with harmonic and metric support; b) the left hand part is transformed

into an absolutely self-sufficient melodious line; c) bass (octaves of the left hand part) are placed in special phonicoacoustic conditions (deep lower register); d) due to the "stretching" of the intervals in the arpeggio, as well as variation of the melodic-harmonic content, the familiar technical formula turns into a new artistic phenomenon.

Etude a-moll no. 2 from op. 10 is presented by F. Chopin as a kind of antithesis to the previous one. Here, the main task of the etude is to combine the chromatic scale with the accompaniment sounds in one hand (in the right). There have been found the following properties that make it possible to trace the transformation of an exercise into a piece: a) creation of a new technique for playing chromatic scales (with specific fingering) with intervals, as a result of which a quasi-polyphonic texture is formed vertically and horizontally; b) the composer's use of syncopation (written accents, sf); c) singing off of chord sounds (in particular, the pre-time zone with a whole sequential chain of singing off), as well as the introduction of new elements into the group of already familiar ones; d) alternation of regularity and irregularity (specific presentation of bass and chords in the left-hand part), which prevents the emergence of instructiveness and ostinatism.

In Etude Ges-dur op. 10 F. Chopin continued the line of transformation of the standard formula into an element of artistry. The following principles have been identified: a) instead of the uniformity of one formula, the Polish master uses the cohesion and interaction of various elements (broken arpeggios, broken octaves, quasi-trills, etc.); b) writing a miniature not in Fis-major, but in Ges-major, which sets for a certain "flat mode"; c) "building" the musical material in accordance with the register characteristics of the instrument; d) enhancing the influence of the role of the left hand on the listener through the use of characteristic techniques, which add scrutiny and playfulness to the music; e) expressive motives appear in the left-hand part; melodic moves, chromatic injections, dotted elements, etc. appear in various textures.

The artistic content of F. Chopin's Etudes allows us to consider them either as three cycles, or as a macro-cycle that unites all 27 samples. The arguments confirming this possibility in the dissertation are: a) the tonal logic of organization of the whole; b) interval ratios between numbers; c) assonances between pieces for related types of technique; d) figurative analogies; e) the formation of "small cycles" in op. 10 and op. 25, etc.

In order to reveal the interpretational approaches to the Etudes by F. Chopin, masters of different generations developed an analysis algorithm based on the criteria of compliance with the concepts of the classical or aclassical. It is emphasized that the classical is understood as a performing reading that corresponds to all the details of the author's text, established traditions and scientific ideas about the music presented. On the contrary, the aclassical one implies a violation of these correspondences. An example of classical and aclassical in the performance of F. Chopin's Etudes is the interpretation of op. 25 by K. Arrau, D. Cziffra and S. P. François. The first of them represents the classical type of interpretations, the other – the aclassical type, and the latter – the mixed type.

From the viewpoint of the classical and aclassical A. Corto's and V. Ashkenazi's performing versions of Etudes op. 10 are considered as well. Each of the pianists, at different levels of reproduction of a literary text, tends towards classical or aclassical approaches. To characterize performance interpretations of op. 10, in addition to the concepts of classical and aclassical, the principle of differentiation into concert and competitive performance is used. The interpretations of Seong Jin Cho, A. Sultanov and Lang Lang are analyzed with regards to the "competitive – concert" dichotomy. The Korean pianist is guided by the conditions of performance, choosing a certain style of playing. A. Sultanov feels free in any communicative situation and offers interpretations full of stormy virtuosity and emotional intensity. Lang Lang is a representative of vibrant concert

performances designed to amaze the audience with the skill of the Chinese interpreter.

Key words: poetics, etude, virtuosity, conceptualism, pianism, composition, classical, aclassical, competitive, concert.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Волик А. А. Формы композиционно-драматургических связей в Этюдах оп. 25 Ф. Шопена // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 444–455.

2. Волик А. А. Семантические модусы пианистических формул в жанровом поле Прелюдий оп. 28 Ф. Шопена // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків: ХНУМ, 2017. Вип. 9. С. 354–365.

3. Волик О. О. Конфігурація піанізму та композиції у творчій свідомості Ф. Шопена // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2018. Вип. 2. С. 109–113

4. Волик О. О. Класичне та аklasичне у виконавських інтерпретаціях Етюдів оп. 25 Фридерика Шопена // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Київ : НМАУ ім П. І. Чайковського, 2018. Вип. 123. С. 39–48.

5. Волик О. О. Художній етюд на перехресті віртуозності та концептуалізму // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство = International journal: Culturology. Philology. Musicology : [зб. наук. праць]. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 1 (10). С. 291–295.

6. Волик А. А. Исполнительский канон в современной конкурсно-концертной практике (на материале интерпретаций этюдов оп. 10 Ф. Шопена) // European Journal of Arts : scientific journal. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. № 1. С. 8–14.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ЕТЮДИ Ф. ШОПЕНА ЯК ВІДБИТТЯ ІНДІВІДУАЛЬНОГО СКЛАДУ ЙОГО ТВОРЧОЇ СВІДОМОСТІ	
1.1. Конфігурація піанізму і композиторства у творчій рефлексії Ф. Шопена.....	20
1.2. Художній етюд на межі віртуозності і концептуалізму.....	50
1.3. Піаністичні основи Етюдів Ф. Шопена.....	63
Висновки до Розділу 1.....	72
РОЗДІЛ 2. ЕТЮДИ Ф. ШОПЕНА В ЄДНОСТІ ВІРТУОЗНОСТІ Й КОНЦЕПТУАЛІЗМУ	
2.1. Метаморфози віртуозності в художньому просторі Етюдів Ф. Шопена.....	74
2.2. Принципи циклізації Етюдів Ф. Шопена.....	105
Висновки до розділу 2.....	120
РОЗДІЛ 3. ЕТЮДИ Ф. ШОПЕНА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	
3.1. Класичне і аklasичне у виконавському мистецтві.....	122
3.1.1. Класичне і аklasичне в інтерпретаціях циклічного опусу.....	139
3.2. Жанрові межі Етюдів ор. 10 у творчому втіленні майстрів ХХ століття (на прикладі інтерпретацій А. Корто і В. Ашкеназі).....	152
3.2.1. Конкурсне і концертне в інтерпретації Етюдів ор. 10 сучасними піаністами (Сон Чжин Чо, О. Султановим, Лан Ланом).....	170
Висновки до розділу 3.....	198
ВИСНОВКИ	200
Список використаних джерел.....	206
ДОДАТКИ	226

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Фортепіанний етюд належить до музичних жанрів, які виникли в романтичну епоху і які акумулювали її історико-типологічні властивості. Його становлення відбувалося в умовах удосконалення нового клавішного інструмента, вироблення способів контакту з ним, ширше – самовизначення виконавської діяльності, що зумовило початкову належність фортепіанного етюд до сфери піанізму. Загальний рух музичної творчості, спрямований на створення небувалої духовно-естетичної, інтонаційно-звукової реальності, сформував той історико-культурний контекст, який сприяв перетворенню етюд з прикладного жанру в художній. Зробивши прорив у «великий час» (М. Бахтін) музичного мистецтва, етюд став одним зі способів авторського, індивідуально-особистісного висловлювання, об'єднавшись з іншими жанрами композиторської творчості, але не втративши родового зв'язку з виконавством і своїм первинним призначенням – удосконалення гри на інструменті. Так у межах художнього етюд зароджується пара-опозиція «віртуозне – концептуальне». «Медіатором» між ними став тип відносин, згідно з яким кожне з цих начал, зберігаючи відносну самостійну значимість, утворює єдиний «сплав» з іншим, а їхня опозиція – неподільну тотожність. На суб'єктному рівні формується інша пара-опозиція: «композиторське – виконавське (піаністичне)», яка набула персоніфікованого вираження у творчості Ф. Шопена. Створивши в якості виконавця-піаніста нову концепцію інтонаційно-звукового образу фортепіано, композитор поклав її в основу свого художнього світу, що вміщає все різнобарв'я композиторських творінь. Піанізм Ф. Шопена, без реформаторських перетворень якого була б неможлива і сама ця концепція, сублімувався в музичній «плоті» творів різних жанрів, сфокусувавшись і набувши наочних форм саме в етюді.

Належність художнього етюдів двом видам творчості – виконавству і композиторству – породжує третю пару-опозицію, на рівні його пізнання. Сучасну шопеніану формують два великих, відносно автономних «блоки»: наукова думка і виконавська практика. Кожен із них володіє власними традиціями, нормативними підходами до осмислення музичних явищ, спрямованістю самої діяльності, відповідно, на теоретико-методологічне узагальнення та художньо-творчу індивідуалізацію. У результаті виникає два різних контекстуальних поля, у смисловій сітці яких «прочитується» той чи інший твір – у цьому випадку Етюдів Ф. Шопена, і два, зумовлених такого роду спеціалізацією, підходи до осмислення їх художнього і духовно-образного змісту. Очевидно, що абсолютизація розбіжностей між розумінням ключових властивостей цього опусу була би хибною, оскільки дослідники плодів композиторської праці виступають – віртуально або в певних ситуаціях – безпосередньо їхніми слухачами. Водночас піаністи, котрі здобувають академічну освіту, ознайомлені зі спостереженнями і висновками вчених. Тому, беручи до уваги розбіжності у своїх вихідних і цільових завданнях музично-теоретичного аналізу і виконавської інтерпретації, їхні результати, проте, доцільно розглядати в сукупності, за принципом «подвійної оптики», що дозволяє досягти максимального ступеня розуміння музичного феномену, усунувши внутрішнє напруження між різними способами його пізнання. Цим способам відповідають два типи формалізації – у графіці нотного тексту («послання» композитора) і системі інтонаційно-звукових образів (виконавське прочитання «послання» автора).

Таким чином, маємо наступну дослідницьку модель: композитор / піаніст – художній етюд, який об'єднує віртуозне і концептуальне начала – піаністична «мова» Ф. Шопена і її сублімація в комплексі музично-виражальних засобів створеним ним Етюдів – поетика шопенівських Етюдів крізь призму музикознавчої та виконавської інтерпретацій.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології і аналізу музики згідно з планом науково-дослідної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в рамках комплексної теми «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017-2022 рр. (протокол №4 від 30.11.2017 г.). Тема дисертації затверджена (протокол №4 від 24.11.2016) і уточнена (протокол №10 від 25.06.2020).

Мета дослідження полягає у виявленні базових складових поетики Етюдів Ф. Шопена на основі сукупних результатів вивчення їх нотних текстів і виконавських інтерпретацій.

Досягнення поставленої мети потребувало вирішення таких **завдань**:

- визначити конфігурацію піанізму і композиторства у творчій рефлексії Ф. Шопена;
- розкрити жанрові особливості художнього етюдів у його зв'язку з виконавською практикою шопенівської доби;
- виявити і систематизувати піаністичні основи Етюдів Ф. Шопена;
- простежити шляхи перетворення віртуозних прийомів у фактор художнього змісту в Етюдах Ф. Шопена;
- дослідити принципи їх циклізації;
- обрати оціночні критерії для аналізу розглядуваних виконавських інтерпретацій;
- за допомогою цих критеріїв означити розуміння поетики Етюдів Ф. Шопена піаністами ХХ – початку ХХІ століть.

Об'єкт дослідження – творчість Ф. Шопена.

Предмет дослідження – поетика Етюдів Ф. Шопена в контексті музикознавчої та виконавської інтерпретацій.

Згідно з напрямом даного дослідження, пропонується трактувати поняття «поетика» як сукупність розглядуваних у дисертації музичних засобів і прийомів, що специфікують художні властивості Етюдів Ф. Шопена.

Матеріал дослідження – 27 Етюдів Ф. Шопена.

Методи дослідження:

- *системний*, зумовлений ракурсом висвітлення обраного музичного матеріалу;
- *жанровий*, пов'язаний з вивченням художнього етюдів як твору особливого типу;
- *стильовий*, необхідний для розкриття поетики художнього етюдів у творчості Ф. Шопена;
- *історичний*, за допомогою якого виявляється динаміка внутрішніх складових виконавського мистецтва і закономірності в алгоритмі їх перерахування;
- *аксіологічний*, що послужив умовою адекватної характеристики численних інтерпретацій шопенівських етюдів;
- *компаративний*, викликаний необхідністю виявлення індивідуального підходу виконавців до інтерпретації Етюдів Ф. Шопена.

Теоретичну базу дослідження становили праці:

– з *історії та теорії фортепіанного мистецтва* (О. Алексєєв [2], Н. Антипова [5], Л. Баренбойм [8], А. Віцинський [26], Н. Кашкадамова [64], Л. Кіріліна [66], Г. Коган [69; 70], В. Конен [73], Є. Ліберман [81], Я. Мільштейн [95; 97; 98], А. Михайловський [99], Е. Мордасова [100], Є. Назайкінський [106], Г. Нейгауз [109], В. Ніколаєв [111], Н. Перельман [113], Л. Раабен [118], Д. Рабінович [121], І. Рябов [130], І. Сухленко [141], С. Фейнберг [154], М. Чернявська [161; 162], К. Шамаєва [165], Н. Brower [181], E. Dziebowska [186]; R. Hudson [191], J. Iwaszkiewicz [193], Z. Lissa [199], F. Nieks [206], A. Weissmann [212]);

– *теорії стилю, жанру і форми* (М. Арановський [7], В. Бобровський [13; 14], В. Григор'єв [42], Е. Денисов [48], М. Єщенко [53], К. Зенкін [56; 57; 58], І. Кузнєцов [78], Лу Гелін [84], Л. Мазель [87], В. Медушевський [93], С. Скребков [135], П. Стоянов [139], Я. Торган [149], Ю. Тюлін [150],

В. Холопова [156], Ю. Холопов [157], В. Чінаєв [164], С. Шип [170], Д. Яворський [177], J. M. Chomiński [183], Z. Lissa [200], A. Tuchowski [211]);

– *романтичному стилю в музичному мистецтві* (В. Ванслов [21], Д. Житомирський [54], І. Залеський [55], К. Зенкін [58], А. Кудряшов [77], М. Чернявська [161], В. Чінаєв [163], А. Einstein [187]);

– *інтерпретології* (Д. Благой [12], Д. Вечер [23; 24], Т. Веркіна [25], Л. Гінзбург [37], Є. Гуренко [44], М. Друскін [49], Н. Корихалова [74; 75], Є. Ліберман [81], А. Ляхович [85], С. Мальцев [90], В. Москаленко [101; 102; 103], П. Муляр [104], Л. Раабен [118], Д. Рабінович [120], С. Рапопорт [125], Д. Резнік [126], Д. Роулєнд [128], С. Скребков [134], К. Тимофєєва [145; 146]); Т. Черєдніченко [160], Л. Шаповалова [166; 168] W. Goebl [189], R. Hudson [191], H. Lange [196], T. Matthay [202], K. Morski [204], V. Muszynska [205], J. Rink [208]);

– *творчості Ф. Шопєна* (І. Белза [18; 20], В. Конєн [73], Ю. Кремльов [76], Ф. Ліст [82], Л. Мазель [86; 88], Я. Мільштейн [95; 98], А. Соловцов [137], Ю. Тюлін [151], В. Цукєрман [158], С. Школярєнко [171], A. Czartkowski [185], E. Dziebowska [186], Z. Lissa [197], A. Tuchowski [210], A. Weissmann [212]);

– *його виконавській діяльності та піаністичному стилю* (Н. Голубовська [38], В. Горностаєва [40], К. Ігумнов [60], Я. Клєчинський [67], Я. Мільштейн [98], А. Михайловський [99], Д. Роулєнд [128], Н. Brower [181], H. Kinzler [194]);

– *присвячені характеристиці етюдів польського майстра* (В. Бордонюк [15], Ю. Вахраньов і Г. Складовська [22], Л. Гінзбург [36], М. Єщєнко [51; 52; 53], К. Зєнкін [59], В. Козирь [71], Ю. Кремльов [76], Л. Мазель [86; 88], А. Соловцов [137], М. Томашєвський [147; 148], Л. Чєкас [159], Д. Яворський [177], Н. Brower [181], Z. Lissa [200], M. Majchrzak [201], V. Muszynska [205]).

Наукова новизна отриманих результатів:

- поетика Етюдів Ф. Шопена вперше набула наукового осмислення на основі сукупності результатів їх музично-теоретичного та виконавського аналізу;
- сутність творчої рефлексії польського романтика розкрито через конфігурацію піанізму і композиторства;
- детерміновано особливості художнього етюдю на межі віртуозності і концептуалізму;
- розкрито піаністичні основи Етюдів Ф. Шопена;
- простежено метаморфози віртуозності в художньому просторі Етюдів Ф. Шопена;
- виявлено і систематизовано принципи циклізації Етюдів Ф. Шопена;
- представлено класичне й аklasичне у виконавському мистецтві;
- розглянуто класичне і аklasичне в інтерпретаціях циклічного опусу;
- визначено жанрові межі Етюдів *op. 10* у творчому втіленні майстрів ХХ ст. (на прикладі інтерпретацій А. Корто і В. Ашкеназі);
- вивчено прояви конкурсного і концертного в інтерпретації Етюдів *op. 10* сучасними піаністами (Сон Чжин Чо, О. Султановим, Лан Ланом).

Практичне значення отриманих результатів дослідження

визначається можливістю використання аналітичного та фактологічного матеріалу дисертації у лекційних академічних курсах «Історія західноєвропейської музики», «Історія фортепіанного мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Методика викладання гри на фортепіано» для студентів вищих музичних навчальних закладів України. Матеріали дослідження можуть бути корисними для виконавської практики бакалаврів та магістрів спеціалізації «фортепіано» у разі звернення до проаналізованих у даній праці Етюдів Ф. Шопена, а також для педагогічної

діяльності викладачів фортепіано у школах-десятирічках, музичних училищах, консерваторіях, тощо.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено в доповідях автора на міжнародних та всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 9–10 грудня 2016), «Інтонанційний образ світу: національні спектри» (Харків, 10–11 грудня 2016), «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва» (Харків, 16 лютого 2017), «Аналіз та інтерпретація як система пізнання музичного твору» (Київ, 1–2 квітня 2017), «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 20 травня 2017), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 16 травня 2020).

Публікації. За темою дисертації опубліковані 6 одноосібних статей, з яких 5 – в спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «European Journal of Arts. Premier Publishung s.r.o.» (Відень, Австрія).

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, та короткими висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 228 сторінок, з них основного тексту – 192 сторінки. Список використаних джерел налічує 212 позицій, з них 34 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ЕТЮДИ Ф. ШОПЕНА ЯК ВІДБИТТЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СКЛАДУ ЙОГО ТВОРЧОЇ СВІДОМОСТІ

1.1. Конфігурація піанізму і композиторства у творчій рефлексії Ф. Шопена

Уявлення про тривкість контактів між композиторською та виконавською складовими творчої діяльності музиканта, котрий досяг успіху як у створенні художнього твору, так і в його поданні на концертній естраді, здається аксіоматичним. Насправді думки вчених стосовно цього не настільки однозначні, а певною мірою навіть дискусійні. Така пізнавальна ситуація в багатьох аспектах зумовлена усталеною практикою поділу музикознавчих досліджень на «зони впливу», предметом однієї з яких є питання, пов'язані з історією та теорією композиторської творчості; матеріалом іншої постають проблеми виконавства (останнє на термінологічно-поняттєвому рівні закріпилося у визначенні «виконавське музикознавство»).

Обґрунтуванням слушності розмежування означених напрямів у науці об'єктивно слугує досвід диференціації музичного мислення за ознакою сфери діяльності. Так, Є. Маркова розмежовує виконавський і композиторський принципи мислення, характеризуючи перший із них як естетично-риторичний спосіб створення музики, інший – як композиційний [91, с. 6–13]. Ще далі цим шляхом йде Лу Гелін, розглядаючи смислове поле категорії музичного мислення як суму понять. До них автор долучає мислення музикою – музику як мислення (композиторський аспект), мислення в музиці – мислення разом з музикою (виконавський аспект), мислення про музику (музикознавчий аспект) [84, с. 5–6]¹.

¹ Показово, що коли Лу Гелін безпосередньо розпочинає виклад спостережень над предметом свого дисертаційного дослідження – фортепіанним стилем С. Рахманінова, – висловлені ним теоретичні положення зазнають «опору матеріалу», змушуючи автора-музикознавця фактично дійти висновку про

Очевидно, що при всій слушності виокремлення в композиції і виконавстві двох різних «зрізів» музичного мистецтва, що мають власні структуру і проблемну ауру, абсолютизація відмінностей між ними так само недоцільна, як і їх ігнорування. Не випадково поряд зі спробами поглиблення розмежування цих видів творчості нині спостерігається «зустрічний рух», спрямований на з'ясування точок їх дотику в реальній практиці музичної культури. Діалектику взаємин композиторства і виконавства в епохально-стильовому масштабі розглядає Д. Андросова. У її дослідженні «здійснено акцент на співвіднесеності стилів-напрямів ХХ ст., які подаються і в композиторській, і у виконавській творчості, але, очевидно, з різною інтенсивністю стосовно кожної з названих творчих сфер» [4, с. 16]. Автор тонко аналізує способи втілення загальних для музичної культури художніх ідей у двох видах мистецтв, які розглядаються, з урахуванням стану кожної з них на тому чи іншому етапі еволюційного руху в умовах «вибухового» новаторства, властивого минулому сторіччю. Особливо переконливо думка про «єдність протилежностей» і їх опозиційність доводиться на прикладі двосторонньої творчості композиторів-піаністів: так, Б. Барток у подачі своїх фортепіанних творів унікав «варваризмів», пом'якшуючи їх, а С. Рахманінов «демонстрував “континуум варіативності” ним же створених композицій» [там само, с. 39]. Звідси випливає висновок, що композитор – виконавець власних творів – *«позиціює своє композиторство»* в співвідношенні з мисленневими принципами майстрів виконавського цеху [там само, с. 40]. Як результат – крім двох уже означених аспектів вивчення колізії «композиція – виконавство» (теоретико-методологічного та історичного) простежується третій: індивідуально-творчий.

Цілком закономірний інтерес до цього питання музикантів, схильних до осмислення різних явищ виконавства: від суто спеціальних до

синкретизм композиторського та виконавського в єдиному прояві творчої волі майстра. Це свідчить про солідарність у художницькій особистості російського генія композиторських і виконавських установок, у результаті чого генерування композиторського задуму відбувається у виконавській формі [там само, с. 7].

загальномузичних. До таких, безперечно, належить Г. Нейгауз, котрого можна сміливо назвати піаністом-мислителем, чиї роздуми про музику і музикантів часто набувають вираження в точних, ємких формулах. «Коли видатний композитор творить свої твори, – зазначає у своїх спогадах про С. Прокоф'єва Г. Нейгауз, – він одночасно з музикою створює її виконання» [110, с. 440]. Продовжуючи висловлену думку, автор пише: «Реальне звучання музики з його закономірностями, те, що можна назвати її виконавчим оформленням, абсолютно невіддільне від самої музики, від того, що виконується: це, по суті, одне живе органічне ціле» [там само]. Для аргументації постулату про єдність виконання і того, що виконується, в риторичному слові композитора-виконавця автор наводить імена найвидатніших піаністів: Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Д. Скарлатті, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрибіна, М. Метнера – і диригентів: Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Малера, С. Рахманінова [там само]. Що стосується виконання С. Прокоф'єва, то в ньому Г. Нейгауза підкорювала «наочність композиторського мислення, втілена у виконавському процесі» [там само, с. 444].

Лінію міркувань Г. Нейгауза з посиланнями на деякі ідеї М. Нестьєвої продовжує Л. Соломонова. Згідно з її точкою зору, у випадку С. Прокоф'єва суто музикознавчий аналіз його фортепіанних творів не цілком адекватний їх художньому змісту, для осягнення якого необхідний вихід у сферу виконавства [138, с. 128]. Як і М. Нестьєва, Л. Соломонова вбачає в історії виконавського стилю С. Прокоф'єва історію зародження його художнього стилю [там само]. Специфіку ж феномену композитора-виконавця музикознавець убачає в тому, що «процес визрівання твору (від його задуму, через виконавську вишколеність – до звукової реалізації), як правило, включає *власну виконавську презентацію опусу* <...> У цьому – віддзеркалення глибокої спрямованості виконавського процесу на акт створення музики, власне композиції [там само, с. 132]. Слід відзначити, що і

піаніст Г. Нейгауз, і музикознавець Л. Соломонова, кожен з середини своєї професійної діяльності, доходять одного і того ж висновку щодо правильності презентації музичного твору, міри її подібності до задуму творця. Зокрема, порівнюючи інтерпретації С. Рахманіновим власних концертів і Сонати *b-moll* Ф. Шопена, Г. Нейгауз стверджує, що в першому випадку виконавець розповідає про самого себе, у другому ж – «переробляє на свій лад з нищівною силою чужу мову, чужі думки і почуття» [110, с. 442]. Аналогічно Л. Соломонова вважає, що в системі «автор-виконавець» відбувається не переклад з положення задуманого в стан звукоматеріалізованого, як під час відтворення чужого творіння, а переміщення музики з віртуального виміру в реальний [138, с. 133]. Також як важлива відзначається означеним автором спрямованість дії виконавства на композиторську творчість, «що корегує процес творення майбутнього опусу» [там само, с. 134].

При всій евристичності наукових положень загальнотеоретичного спрямування, вони не розкривають тих форм, у яких здійснюється взаємообмін композиторських і виконавських інтенцій, каналів, якими відбувається рух двох якісно різних енергетичних потоків, і не визначають зону їх «зустрічей». У цьому плані становить інтерес аспект дослідження цього кола питань, запропонований Н. Усенко. По суті, вона апробує дію особливих інструментів аналізу, спрямованого на розпізнання в композиторському стилі пізнього О. Скрибіна проявів його ж раннього виконавського стилю. Вивчаючи виконання останнім його Прелюдій *op. 11*, яке записане на фонографі і яке дійшло до наших днів, музикознавець виявляє, що «агогіка (сфера виконавства) певною мірою починає керувати формою (сфера композиторства)». Ця ж тенденція, за спостереженням музикознавця, згодом проявиться «у поступовому ускладненні метроритмічних особливостей нотного тексту і досягне кульмінації в пізній період творчості – у відмові від тактових рисок і розмірів» [153, с. 251].

Дослідник указує і на зворотний зв'язок у системі «автор-виконавець», коли імпровізаційна свобода скрябінського піаністичного висловлювання поєднується зі здатністю точно вибудовувати форму, що є свідченням «вторгнення» у виконавське мистецтво «композиторського типу мислення» [там само, с. 253].

«Чистим» вираженням композиторського/виконавського синкрезису постає, без жодного сумніву, творча особистість Ф. Шопена. На відміну від інших колосів (Ф. Ліста, С. Рахманінова, К. Дебюссі, О. Скрябіна, Б. Бартока, С. Прокоф'єва), Ф. Шопен писав майже виключно фортепіанну музику (або за участі цього інструмента), що дозволяє фактично ототожнювати стиль його фортепіанних творів і композиторський стиль загалом. Інакше кажучи, обидва види мистецтва, у яких прославився польський геній, «зав'язані» на фортепіано. Подібно до О. Скрябіна і С. Прокоф'єва, Ф. Шопен грав лише свої твори, тобто говорив від власного імені і тією мовою, якою вони «промовлялися» в його свідомості і закарбувалися в нотному тексті. У цьому плані, які б відхилення від первісної версії він не допускав під час подальших презентацій, вихід за межі власного особистісного простору не відбувався, оскільки всі вони – суть спектр одного духовного осяяння.

Вивчення наукових й епістолярних джерел, що містять теоретичні узагальнення, аналітичні спостереження й фактологічні матеріали, які стосуються особистості, життєдіяльності та спадщини Ф. Шопена, переконує в тому, що прославлений польський музикант цікавився віртуозними проявами фортепіанно-виконавського мистецтва, майстерністю гри на інструменті як особливою художньою цінністю. Так, у листі до Тита Войцеховського від 12 грудня 1831 р. Ф. Шопен захоплено відгукується про піанізм Ф. Калькбрєннера, називаючи його «паралеллю» – «хоча і своєрідною» – Н. Паганіні. Захоплюючись, адресант іменує Ф. Калькбрєннера «гігантом», котрий зневажає «...Герца, Черні та ін., а таким чином і мене» [172, с. 247]. В іншому посланні, до Н. А. Кумельського, від 18

листопада 1831 р., Ф. Шопен пише, що вважає паризького віртуоза «першим піаністом Європи» [там само, с. 235]. Більше того, свою повагу до майстерності Ф. Калькбрєннера юний музикант висловлює за допомогою євангельської цитати: «Він єдиний, якому я негідний розв'язати ремінь черевика» [там само]². Про смак польського романтика до віртуозного піанізму свідчать авторські твори концертно-«діамантного» стилю, до яких долучаються і створені ним етюд.

Однак, незважаючи ні на захопленість грою Ф. Калькбрєннера, ні на поповнення концертно-віртуозного репертуару власними творами, ні на практику публічних виступів і успішний початок виконавської кар'єри, Ф. Шопен, очевидно, не мислив себе піаністом *par excellence*. Показове в цьому плані його листування з Ю. Ельснером. Побоюючись, що вихованець вирішить цілком присвятити себе піанізму, учитель наводить як приклад В. А. Моцарта і Л. Бетховена, чия виконавська слава «давно вже померкла», а композиторські опуси в різних жанрах «живуть ще серед нас і існують поряд з сучасними творами мистецтва» [171, с. 245]. У посланні-відповіді наставникові від 14 грудня 1831 р. Ф. Шопен повідомляє про відсутність у нього наміру стати другим Ф. Калькбрєннером. Що ж стосується виконавства, то, передусім, це «спосіб прокласти собі дорогу у світі», у той час як композитори зі значними зусиллями здобувають визнання і успіх³. Подібні аргументи можуть здатися дещо меркантильними і такими, що різняться з уявленнями про романтичний образ Ф. Шопена – поета фортепіано. Однак далі адресант подає і інші доводи, які свідчать про ґрунтовно продуману оцінку виконавської і композиторської праці. У тому ж листі автор називає створення власних творів «вищими артистичними

² Коментуючи цей факт, І. Белза зазначає, що, за свідченням Ю. Кольцельської, ту ж фразу, але на адресу Ф. Шопена, навів одного разу Ф. Ліст [20, с. 182]

³ Як красномовний приклад Ф. Шопен наводить композиторську долю Дж. Мейєрбера, який, будучи відомим «з кращого боку як оперний композитор, працював три роки, витрачав гроші і сидів у Парижі, поки, нарешті (коли вже стало забагато Обера), дочекався на постановку свого твору “Роберт-диявол”, яка виклика в Парижі фурор» [там само, с. 254].

перспективами», оскільки, щоби стати «видатним композитором», необхідний досвід, набутий «не лише слуханням чужих, але ще більше власних робіт». Що стосується «прояву себе в музичному світі, то, на мою думку, щасливий лише той, хто може бути композитором і виконавцем одночасно» [там само]. Як бачимо, у цьому випадку йдеться вже не про кар'єру, а про особливість шопенівської рефлексії, що потребує обох форм реалізації – однаково в особистісному і художньо-творчому планах.

У перспективі подальшої творчої долі Ф. Шопена процитовані рядки його листа до Ю. Ельснера сприймаються своєрідною «стратегічною програмою», яка чітко позначає пріоритетні позиції виконавства і композиторства в наступні роки життя польського музиканта. У своїй книзі про нього Ф. Ліст звертає увагу на епізодичність концертних виступів Ф. Шопена, що змінила їх активність під час європейських гастролей, і наводить його слова, які свідчать про неприязнь великих зал, наповнених людською юрбою з її прискореним диханням і цікавими поглядами, які паралізують [82, с. 184]⁴.

Відсутність потягу героя своєї книги до публічності Ф. Ліст пояснює особливістю особистості Ф. Шопена, яка повністю позбавлена «комплексу завойовника», ампула володаря душ, потреби в оприлюдненні своїх поглядів і, тим більше, їх нав'язуванні. Своє розуміння суті натури польського романтика автор розкриває за допомогою гранично точного формулювання: «<...> він жив *поруч* з усіма, бачив їх, спостерігав за їхніми діями, але не жив *разом* з жодним з них, не віддаючи їм нічого зі свого “кращого я” і не завжди приймаючи те, що вони, як їм здавалося, давали йому» [там само, с. 255]⁵.

⁴ Перекладач книги і автор приміток С. Семенівський вважає, що анонімним співрозмовником Ф. Шопена, якому адресовано це визнання, був Ф. Ліст [там само, с. 407].

⁵ Ф. Ліст відзначає і інші сторони особистості Ф. Шопена і його поведінки: незмінність настрою в спілкуванні, сатиричний розум, винахідливість «в потішній пантомімі», талант пародиста-імітатора жестів, рухів і виразів обличчя в комічному ключі деяких віртуозів [там само, с. 247–248]. Додамо, що візуальне враження, живе відчуття «натури», сприйняття дійсності у всьому різноманітті її пластичних форм відображаються безпосередньо в музичній «плоті» його творів, утворюючи часом доволі впізнаваний позамузичний підтекст змісту.

Очевидно, органічнішим – порівняно з публічними виступами і гастрольними турне – способом самовираження в плані піанізму для Ф. Шопена була імпровізація на фортепіано. У зв'язку з цим вважаємо за доцільне диференціювати поняття «виконавець» і «піаніст». На наш погляд, перше з них означає спрямованість назовні, до слухацької аудиторії і відповідає комунікативній моделі «Я – Інший». Що стосується другого поняття, то в ньому актуалізується тип висловлювання «Я – Я»: у випадку Ф. Шопена завдяки спілкуванню з інструментом внутрішнє мовлення здобуває «голос» – інтонаційно-звукову форму⁶. Це інтровертне начало проявлено в самій шопенівській віртуозності. Цьому питанню присвячена спеціальна глава книги Ф. Ліста, де автор у поетичній формі описує ті почуття, які в слухачів викликала гра Ф. Шопена: захоплення, страх, трепет, що охоплюють серце «поблизу тих, кого не зможеш розгадати, зрозуміти, обійняти» [82, с. 179]. Завдяки забарвленості шопенівської віртуозності поетичною «нотою», яку почув Ф. Ліст, вона (віртуозність), не втрачаючи властивостей, характерних «діамантній» концертності, стає особливим способом розкриття глибинно-особистісного світу. С. Школяренко виявляє сплав концертності і камерності вже в ранніх композиціях Ф. Шопена для фортепіано з оркестром [171], що свідчить про єдність реалізації молодим музикантом піаністичних і композиторських завдань.

І все ж у ранніх опусах чітко простежується піаністична спрямованість творчих інтенцій Ф. Шопена, що проявляється, зокрема, в поміченій С. Школяренко каденційності, яка проникає на різні рівні музичного тексту [там само, с. 8]. Така перевага пояснюється, по-перше, безпосереднім призначенням цих композицій для авторських концертних виступів, де виконавець був зобов'язаний проявити себе передусім в амплуа піаніста-

⁶ П. Пічугін, аналогічно, розмежовує «виконання» і «інтерпретацію» як різні творчі акти. Згідно з його думкою, «інтерпретація» є знаходженням власної емоційно-образної і художньої концепції відтвореного тексту; вона передує власному виконанню і створюється виконавцем, який відіграє роль режисера. Виконання під таким кутом зору стає реалізацією інтерпретації, а виконавець – актором в дії [114, с. 75].

віртуоза; по-друге, не можна забувати про націленість молодого музиканта на виконавську кар'єру, що не в останню чергу зумовлювалось відсутністю готовності до взяття вершин композиторського мистецтва. Однак і в багатьох наступних шопенівських творах концертно-віртуозного плану зберігається піаністична домінанта, що переважає над власне композиторськими знахідками. У найгострішій формі цю думку висловив російський піаніст і педагог петербурзької школи О. Боровський. У присвяченій Ф. Шопенів статті, опублікованій у «La Revue Musicale» в 1955 р., музикант відзначає у творчості польського романтика два періоди. Перший охоплює приблизно двадцять п'ять опусів, у яких «багато шарму, щирості, чудових мелодій, цікавих модуляцій», але водночас – не менше непотрібного, надмірного: «<...> пасажі, написані в стилі епохи, яка майже померла». Так само в Концертах піаніста дратують, за його висловом, незліченні і позбавлені будь-якого сенсу пасажі «на манер Гуммеля, Калькбрєннера або Тальберга». Другий період ознаменувався зближенням з Жорж Санд (з 1838 р.; через рік після виходу у світ Етюдів *op. 25*). За той час Ф. Шопен пише Другу, Третю і Четверту балади, Сонати *b-moll* і *h-moll*, Фантазію *f-moll* й інші твори, що характеризують зрілий стиль польського романтика [174, с. 163–164].

При всій полемічності наведених критичних суджень у них міститься і позитивний момент, пов'язаний з акцентуацією піаністичного начала в композиторських висловлюваннях Ф. Шопена, яке ніколи не втрачало для нього своєї актуальності. Саме в результаті аналізу ранніх дослідів стає очевидним, що композиторський стиль, упізнаваний у його зрілих формах, зростає з піаністичного, у якому молодому музикантові раніше, ніж у композиторстві, вдалося знайти свою індивідуальність, розкрити власну особистість. Зрештою спілкування з інструментом виявляється спрямованим не лише на комунікацію, презентацію піаністичної майстерності, а й на створення композиторського продукту.

Шлях «через піанізм-виконавство до композиції» як генеральна лінія становлення музиканта-творця притаманний не лише Ф. Шопеніві, а й іншим піаністам-композиторам. Наприклад, Л. Соломонова прямо вказує на те, що «... механізм становлення Прокоф'єва-композитора “включається” саме через фортепіанне виконавство» [138, с. 132]. Важливе, однак, питання про ті форми, яких набуває досвід піаністичної презентації, «переплавляючись» в композиторський. Для вирішення цієї проблеми у творчій практиці Ф. Шопена ключовими стали способи організації музичного часу і простору.

Виконавська індивідуальність Ф. Шопена мало чи не відразу виявляється в його знаменитому *tempo rubato*⁷. Цей прийом у тій чи іншій мірі властивий романтичному піанізму загалом, що пов'язано з прагненням творців тієї епохи до природності, безпосередності, спонтанності висловлювання, унаслідок чого воно ніби наближається до мовленнєвого, проголошеного «тут і зараз». Однак саме у виконавській практиці польського музиканта *tempo rubato* стає «особистою печаткою», породжуючи ту невимушеність, імпровізаційність, розкутість вираження, яка в поєднанні з чіткою структурованістю викладу багато в чому визначає «шопенівське» в музичному мистецтві. Уважаючи *tempo rubato* Ф. Шопена «манерою», що накладала «особливий відбиток на його віртуозне виконання», Ф. Ліст убачає в цьому прийомі не лише фактор фортепіанної агогіки, а й засіб втілення поетичного сприйняття світу, спосіб чуттєвої передачі найтонших вібрацій душі, ледве вловимих коливань психологічних станів, «еманацію» прихованих глибин особистості. Видатний угорець так характеризує

⁷ *Tempo rubato* є невід'ємною частиною шопенівського стилю, суть якого композитор намагався передати своїм учням. На думку Дж. Кровеста, Ф. Ліст мав рацію, коли говорив, що грати Ф. Шопена і пізнати секрет шопенівського рубато наймовірніше складно для тих, хто ніколи не чув його гри [209, с. 194]. Проблема шопенівського *tempo rubato* полягає ще й в особливостях індивідуального сприйняття кожного суб'єкта перцепції. Деякі критики (сучасники Ф. Шопена) відгукувалися про його гру, як про «перебільшено виразну». Е. Ганслік, наприклад, згадував про «нездорову хиткість темпу». Г. Берліоз зауважив, що він міг бути до безглуздості не «в часі». Водночас учениця Ф. Шопена Фрідеріка Штрайхер (Мюллер) згадувала про те, як на уроках митець вимагав дотримання найсуворішого ритму, і що польський романтик не терпів відставань або розтягування часу і недоречного *rubato*, як, власне, і перебільшених *ritardando*. Також є згадки про те, що польський романтик, виконуючи не свої твори, грав «так стабільно, як і метроном» [там само].

шопенівське *tempo rubato*: «<...> темп мінливий, переривчастий, розмір гнучкий, разом чіткий і хиткий, він ніби коливається, як роздмухане вітром полум'я, як колосся ниви, схвильоване м'яким дотиком теплого повітря, як верхівки дерев, які розгойдують у різні сторони пориви сильного вітру». У Ф. Шопена мелодія «гойдається, як човник на гребні потужної хвилі, або, навпаки, виділялася нечітко, як повітряне видіння, що раптово з'явилося в цьому зримому і матеріальному світі» [82, с. 179–180].

Особливе відчуття музичного часу і органічність протікання інтонаційно-подієвого процесу, опредмечені у виконавстві Ф. Шопена за допомогою *tempo rubato*, «перейформатовуються» в композиторство відповідно до загальних явищ музичної мови, якими оперує автор нової художньої реальності. У ритміці польський романтик звертається до прийому зміщення метричних акцентів, поліритмії і поліметрії; у мелодиці – до фігураційної, вільної від оков періодичності розцвічування протяжної лінії, що порушує рівномірність метроритмічної пульсації; у гармонії, завдяки грі метричними акцентами, створює ефект функціональної невизначеності в зміні акордів кварто-квінтового підпорядкування; у фактурі – сполучає лінії і пласти, що володіють різними закономірностями в чергуванні сильних і слабких долей такту.

Наведемо деякі приклади. Шопенівська «фактурна метроритмічна поліфонія» часто зумовлює полеміку у виконавському середовищі. Розглядаючи це явище в Етюді *op. 25 № 2*, Л. Чекас відзначає поширену за часів автора, а також і представників наступних поколінь виконавців, манеру прочитання цього твору на 6/4, зважаючи на розбіжність метричних груп у партіях правої і лівої рук, усупереч виставленому в нотах розміру 4/4. Закріплення шопенівського розуміння музичного часу в цій п'єсі, як уважає Л. Чекас, у виконавській практиці належить Антонові Рубінштейну і піаністам петербурзької школи: Т. Лешетицькому, А. Єсиповій, О. Ейдельманові, О. Боровському [159].

У Мазурці *a-moll* *op.* 24 № 2 вступні такти основані на чергуванні тризвуків *C-dur* і *G-dur* (з паралельними квінтами в басі), які припадають то на сильну, то на слабку долі такту, а відтак їхні співпрямі сприймаються то як *T – D* в *C-dur*, то як *T – S* в *G-dur*. Ще показовіші заключні такти, де до гри долучаються обороти з акордами *F-dur – C-dur*, які змінюють тризвуки *C-dur – G-dur*, причому перші в кожній групі припадають на сильну долю такту, у результаті чого гармонічне відчуття постійно «мігрує». Власне тоніка з'являється в останньому такті на другій долі, до того ж у музичному положенні терції. Якщо ж зважити на те, що основний розділ Мазурки написаний в *a-moll*, то її тональність опиниться під питанням. Що стосується фігураційних «тропів» у мелодіях Ф. Шопена, то вони трапляються повсюдно і не потребують підтвердження за допомогою конкретних зразків.

Одним з опосередкованих творчих завдань втілення *tempo rubato* як носія шопенівського відчуття часу і пов'язаної з ним імпровізаційності можна вважати композиційно-драматургічну логіку, притаманну творам Ф. Шопена, що, зокрема, проявляється в істотній динамізації реприз: від граничного стиснення, у результаті чого вони у функціональному аспекті сприймаються радше ремінісценцією, ніж закріпленням основної думки, а також повного вилучення (в сонатних формах) головних партій – до суттєвої модифікації, що поширюється на всі рівні музичного викладу і образно-емоційного стану. У деяких випадках Ф. Шопен навіть порушує класико-романтичний принцип «централізуючої єдності» [137], завершуючи твір або його частину (в циклічній композиції) в іншій тональності, порівняно з початковою. Так відбувається, наприклад, у Скерцо *b-moll*, в кінці якого встановлюється *Des-dur*; у Баладі *F-dur* з закінченням в *a-moll*; у другій частині Сонати *b-moll*, де вихідний *es-moll* змінюється в кадансі тонікою *Ges-dur*, тощо. Тут відбивається шопенівське (загальноромантичне) уявлення про незворотність часу і пов'язані з ним події, що в польського музиканта

підживлюється його вигнанством, втратою «рідної оселі», неможливістю повернутися у «свій» світ, який став минулим, повернути його.

У шопенівському відчутті часу набуло відбиття і таке його суто романтичне розуміння, як нескінченність. «Нескінченність, – пише Н. Берковський, – особлива любов романтиків, можливо, головна. Вони віддані всім своїм єством нескінченності, клянуться нею, дружні її ім'ям <...>». Учений пов'язує це поклоніння нескінченності з постулатом про життя, яке вічно твориться, з його невпинною течією: «Розвиток, якому покладено край, який чимось і колись було зупинено або ж одного разу почалося, уже не є розвитком у його всесвітньому сенсі, і в цьому випадку він відмовляється від самого себе» [11, с. 34–35]. Наведемо ще один приклад гармонічної децентралізації у творах Ф. Шопена, яка «відкриває» їх у нескінченність, а саме – Мазурку *a-moll op. 17 № 4*. Вона починається і завершується акордовою послідовністю, що розміщена в зоні *F-dur*, секстакорд якого перериває хід музичних подій в останньому такті. Зі вступом мелодії гармонічний ряд стає дедалі рухливішим, і лише в т. 16 від її початку (т. 20, якщо враховувати вступ) декларується тональність *a-moll*, «спрогнозована» відсутністю ключових знаків і мінорною фарбою, яка періодично виникає. Компенсуючи тональну нестабільність у крайніх розділах складної тричастної форми, композитор витримує всю досить розгорнуту коду на тонічному органному басі *a-moll* (20 тактів), що, тим не менш, не зумовлює встановлення риторичного *t*, оскільки вся кода пронизана хроматичними спадаючими ходами, а останні такти, які повертають початковий псевдо-*F-dur*, буквально тануть у нескінченності (ремарка *perdendosi*).

З-і протиставлення різних форм протікання музичного часу слугують для Ф. Шопена важливим засобом досягнення образно-драматургічного контрасту. У середніх розділах Скерцо *h-moll*, у другій і третій частинах Сонати *h-moll* композитор досягає відчуття зупиненого часу, занурення в

глибоке самоспоглядання, у якому лише гармонічні відблиски і барвисті переливи оживляють ліричний ландшафт. Особливо гостро подібне відчуття часу притаманне двом названим скерцо: окремій п'єсі і другій частині Сонати. *Presto con fuoco* крайніх частин п'єси відрізняється неабияким діапазоном невпинної круговерті восьмих, викликаючи в пам'яті картини Дантового «Пекла»; натомість у колісковій середнього розділу панують метричність, повторність, просторова стабільність, навіть різке зупинення темпових показників: *Molto più lento*. Швидкоплинний час «етюдних» крайніх розділів другої частини Сонати абсолютно несподівано змінюється великим «стоп-кадром» з довгими «педалями» витриманих вертикалей, міжтактовими затриманнями-синкопами, короткими мелодичними утвореннями, що і створює ефект часу, який триває. Зауважимо, що цього разу Ф. Шопен змінює не темп, – він залишається незмінний, – а особливість руху, укрупнює тривалості і радикально перетворює фактурно-гармонічний профіль. Зворотний хід: від самозаглиблення, позначеного похмуро-скорботними, «темними» фарбами *cis-moll*, до активного, драматургічно подієвого, ритмічно напруженого руху – можна спостерігати в Ноктюрні *op. 27 № 1*.

Коментуючи такі часові взаємопереходи в організації драматургічного процесу, К. Зенкін пише: «У романтичній музиці за контрастом темпів криється, як правило, щось глибинніше – і навіть спосіб погляду на світ: стрімкий потік подій може змінюватися станами зовнішнього спокою, заглибленості в себе, неквапливого внутрішнього споглядання. <...> авторська воля може вільно міняти місцями минуле, сьогодення і майбутнє. А значить, причинно-наслідкові зв'язки подій залишаються прихованими, точніше – переходять у внутрішній, не в повному обсязі висловлений план». Дослідник пов'язує таке явище з романтичною «літературністю», очевидно, маючи на увазі під останньою оповідний принцип мислення [57, с. 77].

Актуалізація проблеми часу на рівнях світогляду і художньої творчості, його диференціація і семантизація, образне наповнення, емоційно-психологічне переживання й драматургізація у сфері композиторства сприяли відкриттю Ф. Шопеном нового інструментального жанру – фортепіанної балади, у зразках якого, на думку К. Зенкіна, ця проблема заявила про себе «найсильніше» [там само]. Асимілюючи жанрові ознаки літературної балади в умовах музичного мистецтва, композитор переносить на новий ґрунт і властивості баладного часу, основані на взаємодії часу розповіді і часу оповідача, а також зосередженість на одній ситуації (сюжетної в літературній і драматургічній – у фортепіанній), що позначена непередбачуваністю вектора розвитку, лінійністю, цілепокладанням і кульмінацією-розв'язкою, яка настає в останній момент. Відповідно до принципів баладного сюжетоскладання Ф. Шопен вибудовує драматургію, яка бере на себе роль організатора художньої структури, унаслідок чого відбувається переосмислення композиційної логіки твору, його музичної форми, що не вкладається в усталені традиційно-риторичні моделі. Так виникає особлива властивість композиторського мислення майстра, яку І. Белза позначає поняттям баладності, вважаючи її однією з «найхарактерніших особливостей шопенівської творчості», що поширюється на сфери музичної мови, драматургії, формоутворення, інші жанри, зокрема етюди» [18, с. 49, с. 59]. Очевидно, що настільки універсалізуючого значення баладність набуває завдяки концентрації в ній романтичного розуміння часу в його екзистенційному, філософсько-естетичному і художньому вираженнях⁸.

Отже, у творчій рефлексії Ф. Шопена час виступає не абстрактною, абсолютно об'єктивною категорією, а одним з базових понять романтичного

⁸ Н. Антипова відзначає широке поширення балади в європейському мистецтві XIX ст., розглядаючи її під кутом зору інтересу епохи до фантастичного [5, с. 8]. У композиторській практиці актуалізацію балади і баладного можна пов'язати з літературоцентризмом епохи, оповідністю художньої прози як способом пізнання дійсності і самого творця.

Універсуму. У семантичному аспекті він постає як незворотне і нескінченне, у психологічному – моделює «життя душі», в онтологічному – розкриває екзистенційні основи світу. У художній практиці подібним чином означений час реалізується у формах, властивих різним різновидам музичного мистецтва: у *tempo rubato*, що маркує індивідуальність Шопена-виконавця, і в комплексі засобів – метро-ритмічних, гармонічних, темпових, композиційно-драматургічних – вони характеризують Шопена-композитора. Загалом вони становлять шопенівську поетику музичного часу. «Медіатором» між виконавчими і композиторськими формами музичного часу слугує імпровізація.

«Імпровізація» розуміється як позначення, за Г. Орловим, «спонтанного творчого акту, який безпосередньо здійснюється у звуковому матеріалі <...> без попередньої підготовки» [112, с. 46], тобто йдеться про особливим чином організоване музичне висловлювання, яке не базується на нотному тексті «готового» композиторського опусу. Музикант-імпровізатор «складає» звукове ціле, структуруючи часовий потік, і в цьому уподібнюється композиторові; водночас мовна природа повідомлення, яке транслюється, зближує імпровізацію з виконавством як формами «живої музики» [112, с. 34–35]. В історичному минулому імпровізація музиканта передбачала одночасно майстерність володіння інструментом і «складання» музичної конструкції, яка основана на формульності й комбінаторності. «Це і була “композиція” в найточнішому, буквальному сенсі цього слова» [там само, с. 39]. Алгоритм зміни і сполучення різних мелодичних, звуковисотних, ритмічних формул забезпечував упорядкованість, членимість часового потоку, «омузичнення» його⁹. У наступні епохи імпровізації на різних інструментах, що належать Й. С. Баху, В. А. Моцарту, Л. Бетховену та ін., зазвичай набували форми цілісних композицій, створених за всіма правилами

⁹ Показово, що, наприклад, у лютневій фантазії XVI ст. К. Штрифанова відзначає моделювання процесуальної сторони формоутворення; водночас форма-схема, згідно з її висновками, у жодному з вивчених 114 зразків зазначеного жанру не володіє сталими закономірностями організації [175, с. 7].

сучасних музичних форм. На відміну від синкретизму творчої презентації «імпровізаційної музики» [112, с. 46], ці імпровізації синтетичні і абсорбують як досвід гри на інструменті, так і досягнення композиторського мистецтва.

Унаслідок диференціації музичної діяльності, що закріпилась на межі XVIII–XIX ст., поділ сфер написання музики і її відтворення, роль репрезентанта звукових конструкцій в умовах публічних виступів остаточно перейшла від імпровізатора до виконавця. Це не означає втрату практики імпровізації на новому етапі історичного розвитку, але неминуче накладає на неї відбиток типологічних властивостей романтичної культури. Тепер вона набуває чітко виражених авторських ознак, стаючи способом самовираження особистості у двох її іпостасях: артистично-екстравертній і лірично-інтровертній.

Поділяючи імпровізатора «старого» зразка і виконавця як суб'єктів музичної діяльності, Г. Орлов проводить між ними чітку демаркаційну лінію, по одну сторону якої перебуває індивідуальність, мистецтво якої «належить традиції і зберігає анонімність усної творчості», по іншу – індивідуаліст, котрий підкреслює своє авторство і навіть оскаржує його в композитора [там само, с. 47]. Нових форм набуває і імпровізаційність. Детермінованість, яка зростає, усіх зон нотного тексту зумовлює точну фіксацію тих його фрагментів, які беруть свій початок від імовірнісних елементів композиторського дітища. Розглядаючи ці явища крізь призму протистояння «стабільне – мобільне», Е. Денисов у якості типового прикладу нотного відтворення виконавської «імпровізації» наводить масштабовану каденційну побудову в Ноктюрні *Es-dur op. 9 № 2* Ф. Шопена [48, с. 116]. Взяття слова «імпровізація» в лапки вказує на перетворення прийому, запозиченого з музично-мовної сфери, у невід'ємну (обов'язкову) частину писемного тексту, спонтанності висловлювання – у його регламентованість, віртуозної виконавської концертності – у композиційно-драматургічний фактор. Таким чином, небезпідставно може йтися про ілюзії імпровізації в нотному тексті,

яка покликана створити властиву природі імпровізації в її початкових формах ауру безпосередності, первозданності, ефекту музики, яка народжується «на очах».

У музичній діяльності Ф. Шопена імпровізація як тип художньої творчості і імпровізаційність як універсальний засіб структурування часового процесу виступають сполученими явищами, які маркують феномен *двовалентності композиторського стилю*. Г. Гейне, один з найбільш чуйних слухачів польського романтика і витончених тлумачів його музики, у своїй кореспонденції з Парижу від 26 березня 1843 р, яка адресована «*Allgemeine Zeitung*», пише: «Є лише один піаніст, якому я віддав би перевагу: це – Шопен; він, проте, у більшій мірі є композитором, ніж віртуозом. Слухаючи Шопена, я зовсім забуваю про майстерність його гри і поринаю в солодкі безодні його музики <...> Шопен – талановитий, геніальний композитор, про якого, по суті, треба було б згадувати в присутності Моцарта, або Бетховена, або Россіні» [173, с . 36]. У висловлюванні Г. Гейне слід відзначити два моменти. По-перше, дата відправки цієї кореспонденції стосується того часу, коли композиція в діяльності Ф. Шопена з «вищих артистичних перспектив» перетворилася у «вищі артистичні» досягнення. По-друге, автор протиставляє не піаністичне і композиторське амплуа, а композиторське і віртуозне. Піаніст – але не віртуоз, а композитор, тобто виконавець, котрий не лише майстерно володіє роялем, а й творить у процесі гри нову, небувалу, неповторну духовно-мистецьку реальність подібно до композитора. Таке трактування слів Г. Гейне може бути підтверджене витягом з його відгуку про шопенівські імпровізації, що міститься в листі А. Левальду, датованому 1837 роком: «Коли він сидить за фортепіано і імпровізує, мені здається, ніби мене відвідав земляк з рідної вітчизни <...> Часом мені хочеться перебити його запитанням: а як поживає прекрасна русалка, яка так грайливо вміла пов'язати срібною вуаллю свої зелені кучері? Чи переслідує її, як і раніше, своєю дурною любов'ю білобородий морський бог? Чи досі троянди в нас

так полум'яно горді? Досі, як і раніше, прекрасний наспів наших дерев у місячних променях?... » [172, с. 871]. Слухаючи імпровізацію Ф. Шопена, продовжує адресант, помічаєш, що він «ані поляк, ані француз, ані німець»; його походження вище: «<...> він родом з країни Моцарта, Рафаеля, Гете», його справжня батьківщина – «чарівне царство поезії» [там само].

Поетичність образів, що виникають у творчій фантазії Г. Гейне – слухача гри Ф. Шопена, значною мірою викликана особливим звуковим простором, який створює піаніст, аурую шопенівської «фортепіанності». «Не вважаючи фортепіано абсолютною досконалістю серед інших інструментів, – пише Є. Назайкінський, – ми все ж можемо назвати його найвищим піком класичної стадії розвитку європейської музики. Це, стосовно звукового світу природи, життя, мистецтва, – апогей музичного узагальнення, моделювання, кристалізації, абстрагування, емансипації, але апогей-оптимум, а не крайність» [106, с. 103]. Висновок про таке почесне місце фортепіано в сімействі європейських музичних інструментів учений формулює в результаті вивчення тих особливих тембрових властивостей, які забезпечують множинність вібраторів-струн. Незважаючи на те, що в процесі гри виконавець не має прямого доступу до механіки інструменту, унаслідок чого вплив на джерело звучання опосередковано клавіатурою, піаніст здатний, використовуючи ресурси свого мистецтва, досягати багатобарвного звучання, а отже, і специфічно фортепіанного «фонізму багатоголосся» [там само, с. 35]. У зв'язку з цим Є. Назайкінський нагадує про «поетичну вимогу» піаністів-педагогів, що висувається до учнів: «<...> по можливості тісніше зливатися з інструментом, <...> навчитися відчувати його внутрішні процеси, які відбуваються не в ньому, а в самому собі... » [там само, с. 82].

Повною мірою відповідаючи цій вимозі, Шопен-піаніст оперує простором, володіючи унікальним туше, а крім цього – мистецтвом педалізації, моторики, яка подається особливим чином, свободи розпорядження клавіатурою. Фактором, який направляє його оперативні дії,

виступає специфічний «фортепіанний» слух, що зумовлює звуковий ідеал піаністичного висловлювання. Для його досягнення необхідний збіг слухового настрою, звукових уявлень і акустичних, темброво-фонічних можливостей інструмента, його конкретної моделі. Навіть у наші дні, коли якийсь «інваріант» фортепіано вже склався, для отримання потрібної звукової якості піаністові нерідко доводиться пристосовуватися до механіки інструмента того виду, з яким він має вступити в контакт. У шопенівський час вибір клавішного інструмента був гостро актуальним. Від того, на якому з них доводилося грати майбутньому музикантові, багато в чому залежав і його звуковий ідеал.

Ю. Ракул безпосередньо пов'язує фонічну складову піаністичного стилю Ф. Шопена з інструментарієм, який музикант мав у розпорядженні [124]. Підхоплюючи тезу означеного автора, Д. Рєзнік акцентує увагу на періоді формування фортепіанного слуху польського майстра. Посилаючись на юнацькі листи Ф. Шопена, музикознавець відзначає згадку, яка часто в них трапляється, про панталеон – один з підвидів *Hammerklavier*, – який був привезений батьком юного музиканта до Польщі з Франції [126, с. 241]. Солідаризуючись з Ю. Ракулом, Д. Рєзнік вважає, що саме завдяки цьому інструменту Ф. Шопен опанував стиль *perlé* [там само]. Музикознавець указує на ще один клавішний інструмент, на якому Ф. Шопені доводилося грати в дитинстві: еоломелодікон, винахід якого «був вдалою спробою подолання сухості й стислості звука клавесина і молоточкового фортепіано», що породжувало «романтичний, польотний» звук. Автор убачає втілення цього звукового образу в Етюді *op. 25 № 1* [там само]¹⁰. Проблему вибору фортепіано в паризький період життя музиканта Ю. Ракул розглядає, порівнюючи звукові якості інструментів, широкопоширених на той час у французькій столиці. Перевага, яку Ф. Шопен в результаті віддав фортепіано

¹⁰ Як зазначає Д. Рєзнік, саме на еоломелодиконі Ф. Шопен грав у Варшаві Олександрові І, який нагородив юного виконавця діамантовим перснем [там само].

І. Плейеля, музикознавець пояснює якостями інструмента, які відповідали піанізму молодого поляка, а саме – романтичністю звука і паризьким шармом [124, с. 148].

Для «закодування» властивостей фортепіанно-піаністичного простору в композиції Ф. Шопен використовує весь арсенал музичних виражальних засобів. Передусім ідеться про фактуру – предмет турботи і піаніста, і композитора. Згідно В. Приходько, «у процесі фактурного оформлення матеріалу здійснюється художньо доцільне з'єднання елементів цілого», «відбувається синтез, що має безперечну змістовну спрямованість: завдяки його дії з потенційно змістовних “клітин” утворюється живий музичний організм» [115, с. 53]. Поділяючи фактуру на зафіксовану в нотах і «звучну», автор, відповідно, розмежовує композиторські (мелодія, гармонія, ритм) і виконавські (динаміка, тембр, темп, артикуляція) засоби, указуючи на те, що другі «надають можливості інтерпретаторові впливати на всю систему взаємодіючих, тісно пов'язаних виражальних засобів» [там само, с. 54]. Звідси випливає відома недостатність загальномузичних мовних складових, що потребує під час трансляції нотного тексту в безпосередньому звучанні звернення до специфічно виконавських.

С. Школяренко диференціює «нотну фактуру» і «фактуру звучання», вибудовуючи триступеневу модель переведення однієї в іншу в процесі виконання концертних творів Ф. Шопена, перша (і, на наш погляд, найважливіша) з яких – «знаходження в “схемі” нотного тексту елементів виконавської “фактурної предметності”, пов'язаної з піанізмом» [171, с. 9]. Тут маються на увазі не додаткові засоби в озвучуванні фактури, а відбиття в її композиторсько-нотному вираженні піаністичних. Завдання виконавця в такому випадку полягає в тому, щоби модифікувати потенційні складові музичного простору в реальні. У зв'язку з цим С. Школяренко пропонує запозичений з живопису термін «*overlapping*» (букв. «накладати», «перекривати»), який в умовах фортепіано, по суті, використовує Ф. Шопен,

коли в компактній багатоголосній тканині виокремлює, накладає компоненти, котрі інколи закривають один одного, – приховані голоси, фігураційні комплекси, що не виділені на письмі, але які підлягають розкриттю за допомогою піаністичних прийомів [там само]. Відтворення звукового фортепіанного простору в композиції пов'язане однаково з гармонічною інтонаційністю, яка широко розуміється і яка охоплює як вертикаль, так і горизонталь, а також з оперуванням якісно різними темброво-акустичними можливостями всіх регістрів інструмента. Так, взяті поза визначенням тоніки два акорди, які дисонують ($II_{4/3} - D_{6/5} h\text{-moll}$), у вступних тактах Скерцо *op. 20* «розкидані» між гранично високими і гранично низькими регістрами, що викликає враження падіння в безодню; аналогічно крайні просторові зони протиставлені в початкових тактах Скерцо *op. 31* тощо. Вражаючий акустичний ефект спостерігається в Ноктюрні *op. 27* № 1. У двох тактах вступу обіграються безтерцієві сполучення, які не надають інформації про лад, а покликані створити відчуття звукових пустот (чергування I – V ступенів *cis-moll* в обсязі дуодецими *cis - gis*). Перший тон мелодичної лінії – терція *cis-moll* – миттєво перетворює звуковий образ, заповнюючи гармонічну вертикаль. У коді-втісі закріплення в *Cis-dur* супроводжується викладом теми терцієвими вторами, а фоновий голос заповнюється тонами III ступеня ладу. Таким чином фонізм інтервалів і їхніх сполучень виступає однією із найважливіших складових музичного образу.

Здійснені спостереження підтверджують, що досягнення потрібної звукової якості, розкнутості інтонаційного процесу як «фірмової» властивості Ф. Шопена – виконавця-піаніста, потребувало переосмислення не лише піаністичних, але і композиторських засобів¹¹. Так, формули руху, що становлять основу віртуозної гри, органічно переростають в унікальний

¹¹ Йозеф Філч 8 березня 1842 р. писав своєму братові Карлові, учневі Ф. Шопена, який славився інтерпретаціями творів учителя: пальці музиканта «співають і викликають сльози», його руки, що охоплюють «безліч клавіш», бігають по клавіатурі «з казковою легкістю», а «спритність його пальців настільки дивовижна», що адресант готовий повірити в потішну історію про те, нібито одного разу бачив, як він закладає собі ногу за голову!» [173, с. 8].

фігураційно-мелодичний тематизм¹²; диференційоване відчуття звукового простору, його темброво-фонічна деталізація зумовили різноманітність гармонічних фарб, збагачення фактури прихованими голосами і охоплення всієї клавіатури; концепція «співочого» фортепіано зумовила мелодизацію всієї музичної тканини; гнучка агогіка відбилася в метроритмічній організації, темпових перевагах тощо. У результаті формується єдиний музичний стиль, складові якого специфікуються контекстами виконавсько-піаністичного і композиторського мистецтва.

На перший погляд, подібна єдність мала забезпечити легкість фіксації звукових образів у вигляді нотного тексту. Насправді ж збереглися свідчення надзвичайної складності цього процесу для Ф. Шопена, що особливо вражає, якщо зважити на ту невимушеність, з якою він імпровізував¹³. Й. Філч стверджує, що в хвилини натхнення майстер «грає без коливань, немов саме так все і повинно бути» [173, с. 8]. Очевидно, останні слова означають логічну стрункість шопенівської імпровізації – якість, властива спонтанним висловлюванням: наприклад, Й. С. Баха, який міг імпровізувати у формі фуги, або Л. Бетховена, котрий створював «на ходу» сонатні композиції. Водночас, продовжує Й. Філч, розпочинаючи відтворення первинних думок у вигляді нотного тексту, тобто перетворюючи піаністичну імпровізацію в композиторський опус, Ф. Шопен «проводить цілі дні в стані нервового напруження і мало не стані, який викликає занепокоєння» [там само]¹⁴. Довірившись цій інформації, можна припустити, що як тільки тактильний

¹² М. Єрмолов пов'язує типові формули піанізму з певною аплікатурою і вважає, що вони, як правило, обмежуються «тими висотними позиціями, які не порушують зручності» рухових відчуттів виконавця (що особливо помітно в швидких, віртуозних імпровізаціях)» [50, с. 7]. Оскільки автор розглядає такі формули в контексті темоутворення, властивого творам Ф. Шопена, очевидно, що і у створенні оригінальних польський романтик виходить з їхньої «піаністичності». Слід нагадати про переймання Ф. Шопена питаннями аплікатури.

¹³ Жорж Санд згадувала, що натхнення часом падало на Ф. Шопена раптово, поглинаючи його цілком, коли він сидів за фортепіано, але бувало і так, що музика починала звучати в його голові під час прогулянок, тоді композитор без зволікань тікав до інструменту, щоби втілити свої ідеї у звуки [209, с. 197].

¹⁴ У коментарі до цитованого листа Й. Філча Г. Кухаренко висловлює сумніви щодо безпосередності вражень автора від творчого процесу Ф. Шопена, однак наводить витяг з «Історії мого життя» Жорж Санд, де надається аналогічне спостереження, щоправда з вельми значною заввагою: «Часом він шість тижнів мучився над однією сторінкою лише для того, щоби повернутися до початкового задуму» [там само, с. 9].

зв'язок Ф. Шопена з інструментом і слуховий контакт з його безпосереднім звучанням переривалися, музичні образи немов би втрачали свою матеріальну плоть, віртуалізувались, що ускладнювало їх адекватне викладення в графіці нотного тексту, яке було достатньо зрозумілим для відтворення у первісному вигляді, тобто в живому, інтонаційно-звуковому вигляді.

Проблема, звичайно ж, полягала не в невмінні Ф. Шопена фіксувати свої композиторські думки на папері; йдеться про унікальність його піанізму, за допомогою якого він відкривав «нові світи» в музичному мистецтві. Проводячи паралелі між творчими стилями Ф. Шопена та К. Дебюссі, Л. Кокорєва називає таку їх властивість, як сонорику, або «новий тип звукової матерії», створення «туманного, вібруючого пласта», що переносить слухача «в зовсім інший звуковий вимір» [72, с. 157]. Це – основа основ шопенівського світочуття, спосіб втілення його світовідчуття. Сонорне буття музики польського романтика, невловимість її тембральних і інтонаційних «мерехтінь» погано піддавалися звичному інструментарію нотної графіки. Показово, що, вивчаючи феномен віртуального в музичному тексті, Я. Сердюк у якості матеріалу для апробації висунутих нею теоретико-методологічних положень обрала твори Ф. Шопена [132].

Здається, однак, що має йтися не лише про знаходження нотних еквівалентів звукових феноменів, а й про інші, суттєвіші фактори. Найважливіший із них полягає в «складанні» композиторського тексту таким чином, щоб в ньому «пульсувала» інтонація «живого» протікання музичної думки. Цікаво, що подібна проблема хвилювала представника іншого творчого «цеху» – Андрія Білого. Описуючи процес народження художньої ідеї і її визрівання до повного втілення в художній формі, поет писав: «У читанні очима, яке вважаю я варварством, оскільки художнє читання є внутрішня вимова і передусім і н т о н а ц і я , у читанні очима я – безглуздий <...>» [3, с. 19]. Змусити «літерний» текст звучати – таке завдання

знаменитого символіста. Стосовно Ф. Шопена це означає знаходження таких композиторських засобів, які створили б ілюзію звучання нотного тексту. Цікавим є той факт, що, згідно з Андрієм Білим, сама творча ідея, яка надає поштовху для розгортання літературного полотна, є «звуком теми»: «У звуці майбутня тема сюжету подана здалеку; вона доступна для огляду в моменті, я відразу бачу і її початок, і її кінець; пізніше це ціле потоне в енного роду роботах <...> у звуках подано мені майбутнє ціле; і я схвилюваний ними, бо я переживаю сповна». Натхнення, вважає поет, «є зіркість художньої думки, збільшена вдесятеро» [там само, с. 13–14].

Самоспостереження Андрія Білого – творця художньої реальності – збігається з висунутим В. Медушевським науковим положенням про протоінтонації як про смутне передчуття музики. Згідно з думкою ученого, вона, з'єднавшись аналітичним стрижнем, який відповідає протоінтонації, набуває власного інтонаційного оформлення [93, с. 9–10]. У цьому ж смислового ряду фігурують поняття «евристичної моделі», яке запропоноване М. Арановським [6], і «сонор-форми», що належить М. Ковалінасу [68]¹⁵.

На відміну від Андрія Білого, який не лише охоче висловлювався про свої твори, а й тяжів до теоретичного осмислення літературної поетики, розробки її основ, Ф. Шопен не залишив свідчень своєї внутрішньої роботи над музичними задумами. Однак, зважаючи на його постійний потяг до спілкування з інструментом і мислення фортепіанними звучаннями, можна припустити, що саме первинний звуковий образ містив усе музичне ціле, органічно подане в імпровізації, де однаково проявились і талант Шопена-піаніста, і талант Шопена-композитора. Проблема виникала лише тоді, коли поставала потреба «усний» текст музичної мови перетворити в «письмовий», тобто задіяти інший тип комунікації.

¹⁵ Паралелі, що виникають між літературними і музичними творчими процесами, зацікавлюють О. Вязкову, що досліджує механізми творчої роботи композиторів. Музикознавець мотивує таку можливість ідентичністю цих механізмів у різних сферах людської діяльності [33].

Різницю між усною мовою і письмом філософ С. Гусев убачає в орієнтованості першої на «звукове вираження думки», а другого – «на графічно наочне». Основна властивість такої наочності – можливість у написаному тексті передавати повідомлення компактніше [45, с. 28]. Більше того, на думку вченого, ці види комунікації створені за різними правилами, оскільки звуки і літери належать до різних знакових систем [там само, с. 309]. Важливі й інші параметри, що диференціюють усне мовлення та письмо. Так, за С. Гусевим, перше відбувається тут і зараз, у конкретній ситуації безпосереднього спілкування, унаслідок чого «розпорошення можливостей розуміння» змісту, який подається, «різко обмежується». Філософ наводить цікавий приклад: у давні часи, в умовах усного навчання, учень переймав не лише зміст слів, які промовляв викладач, але і «особливості його мови, інтонацію» [там само, с. 339]. Навпаки, написання передбачає відкладене отримання повідомлення, воно здійснюється поза безпосереднім діалогом з адресантом, вилучене з певної події і спів-дії. Ще один прояв своєрідності кожної з названих систем убачається в більшій «анонімності», нейтральності написаного тексту порівняно з усним: «Написаний текст <...> адресований усім можливим одержувачам, незалежно від їх положення в просторі, часі, соціальної ієрархії тощо» [там само]. У результаті – по-третє – узагальненість комунікації письмового типу «потребує додаткових зусиль щодо перевірки правильності досягнутого розуміння і його повноти» [там само, с. 340]. Остання обставина узгоджується з тезою В. Ражнікова стосовно прагнення композитора до остаточності створеного нотного тексту на повільному згасанні «домінанти, на якій певний час базувалося створення художником цього твору». Як вважає дослідник, навіть у разі повернення композитора до вже завершеного опусу це свідчить про спрацювання «залишкової художньої реакції» [123, с. 72–73]. Натомість виконавець ніколи не вважає свою версію інтерпретації остаточною, періодично переглядаючи, здавалося б, уже відбуту, що не в

останню чергу зумовлено, на думку В. Ражнікова, екстравертованістю цього виду висловлювання, безпосередністю контакту музиканта-артиста з аудиторією [там само, с. 74].

Іншими словами, у виконавській презентації музичного твору значна частка ймовірності, що привносить у цей вид художнього висловлювання властивість імпровізаційності. Особливо широкий простір для дії ймовірного фактора характерний для власне імпровізації, що робить вельми скрутним її точне – аж до найдрібніших деталей – повторення¹⁶. Імпульс, що спонукає до імпровізації, її протоінтонаційна форма потенційно містять безліч шляхів для інтонаційно-звукової матеріалізації і подальшого кінетичного розгортання. Вона постає відкритою формою композиції, яку в принципі можна продовжувати і завершувати в будь-який момент. Інша річ – нотний текст. Тут, очевидно, слід мати на увазі, що згідно з М. Таракановим, композиторський процес також ймовірнісний, оскільки передбачає вибір, спрямованість розвитку початкової авторської ідеї. І хоча вчений вважає кінцевий вибір цього шляху наочною демонстрацією індивідуальності творця, він все ж указує на початкову множинність таких шляхів, посиляючись на практику створення різних творів на одну і ту саму тему [142, с. 137]¹⁷. Однак обраний варіант закріплюється в нотному тексті як найадекватніший авторському задуму. Таким чином, якщо імпровізація постає відкритою формою композиції, яку в принципі можна продовжувати і завершувати в будь-який момент, то нотний текст – одиничний, має «готову» структуру, чітко позначені просторово-часові параметри і являє собою закрити композиційну форму¹⁸. Тому під час його створення автор повинен визначитися не лише щодо найкращого, але і єдиного варіанту втілення

¹⁶ Неможливість абсолютно точного відтворення імпровізації відзначає М. Тараканов, визначаючи цей феномен як «неповну достовірність» [142, с. 137].

¹⁷ Відзначимо, наприклад, використання варіантів власної теми Ф. Шуберта у двох його фортепіанних сонатах: *a-moll DV 537* (II частина, *Allegretto quasi Andantino*) і *A-dur* (фінал).

¹⁸ Означене не виключає авторських переробок (часом істотних) вже «відлитого» у тверду форму задуму. Наприклад, у науковій літературі міститься інформація про зміну Ф. Шопеном темпу Прелюдії *es-moll* з *Allegro* на *Largo* [76, с. 449–450; 137, с. 405–406].

творчої ідеї. Оскільки саме він несе відповідальність за точність передачі змісту «послання», адресованого виконавцеві і слухачеві, остільки, за словами В. Дем'янка, «той, хто говорить, може бути винним у неоднозначності подачі свого задуму» тією ж мірою, що і «адресат – у неадекватній інтерпретації» [47, с. 84]. Сам же композитор у разі презентації власного твору як піаніст має право не дотримувати зафіксованого варіанту реалізації своїх ідей, тобто актуалізувати імовірнісний фактор.

Складність перенесення інтонаційно-звукових ідей з усної форми в письмову полягала для Ф. Шопена, мабуть, в особливостях його композиторського психотипу, що зумовлює і перебіг його творчого процесу. О. Вязкова виявляє шість типів цього процесу, висуваючи як найуніверсальніший критерій відмінностей певний творчий стан, який «може бути долучено до різновиду так званого “незвичайного стану свідомості”» [33, с. 160]. Перший із зазначених типів – **«писання по натхненню»**, коли процес творення усвідомлюється як «доєднання до певного джерела» [там само, с. 161]. До цього типу вчений відносить, зокрема, П. Чайковського. До нього ж можна віднести і Ф. Шопена – відповідно до наведених вище свідчень його імпровізацій¹⁹. О. Вязкова посилається на зізнання В. Лютославського в тому «захваті перед осяянням», яке сходить на нього в процесі творіння. Згідно зі слушним міркуванням дослідника, складно уявити творчий процес абсолютно поза раціональним началом [там само, с. 163]. Однак можна припустити, що якщо в імпровізації домінує натхнення, то у створенні письмової форми втілення авторської ідеї часто зростає роль об'єктивації, погляду зі сторони віртуального реципієнта.

Отже, неспішність Ф. Шопена в нотній фіксації народжених ним музичних ідей має під собою об'єктивний ґрунт. Наочність нотного тексту дозволяла авторові висловитися компактніше, відсіюючи зайві деталі,

¹⁹ О. Вязкова надає також класифікацію творчих типів, що належить Р. Груберові. Очевидно, Ф. Шопен належить до першого з них, відцентрового, коли народження художніх ідей відбувається «з однієї точки», а саме «творчого “я”», припускаючи «самозживання» [там само, с. 157].

чіткіше окреслювати композиційно-драматургічну лінію, конструювати музичну форму. Горезвісна «анонімність» потребувала максимальної точності в передачі композиторських намірів і пошуку засобів, здатних надати найчіткіше уявлення про зашифрований за допомогою системи нотних та інших знаків звуковий образ. Очевидно, Ф. Шопен чітко розумів, що до тих пір, поки він сам і його учні грають його твори, композиторський задум не розчиниться у вільних інтерпретаціях. Навпаки, відображене на папері, музичне творіння вирушає «у вільне плавання», стаючи однаково доступним кожному, хто бажає ознайомитися з ним. Тому на кожній складовій нотного тексту має стояти «особисте клеймо» майстра, печатка його індивідуальності і творчої волі.

І все ж, зважаючи на всі відмінності між музичною мовою Ф. Шопена і його нотними текстами, абсолютно розмежовувати їх не можна, оскільки як види комунікації, за С. Гусевим, «вони доповнюють і взаємно припускають один одного», тим більше, що «усне повідомлення часто відіграє роль попереднього варіанта <...>», а письмове, зазвичай, «висловлює певні підсумки» міркувань [45, с. 339]. У нашому випадку написання дозволяє довести художню ідею до кришталево чітко вираженої форми, яка набуває статусу вічної цінності музичної культури, її артефакту і водночас – активного учасника реальної наукової і творчої практик.

Є всі підстави стверджувати, що послідовного і наочного втілення в індивідуально-стильовому комплексі Ф. Шопена розглянута конфігурація його творчої рефлексії вперше набула в Етюдах *op. 10*, які Р. Ховат з повним правом вважає «революцією, здійсненою у фортепіанному репертуарі» [155]. Симптоматичні розбіжності дослідників у розміщенні цього опусу на осі композиторської еволюції його автора. Наприклад, В. Конен відводить першій серії етюдів, поряд з двома концертами і Великим блискучим полонезом *Es-dur*, роль кульмінації першого періоду творчості Ф. Шопена [73]. Ю. Кремльов, хоча і не без деяких коливань, відносить їх до зрілих

творів майстра [76]. М. Томашевський зараховує Етюди *op.* 10 до романтичного етапу становлення художника, подібно до В. Конен, об'єднуючи їх в одну групу з концертами [148]. Не долучаючись до полемічного діалогу з названими дослідниками, відзначимо все ж суттєву відмінність цих шопенівських етюдів від концертів того ж автора: несучи всі прикмети сформованого в музичному середовищі образу Ф. Шопена – поета фортепіано, концерти збігаються за всіма своїми параметрами з усталеною віртуозною (Л. Раабен [119]) або домінантно-сольною (І. Кузнецов [78]) моделлю жанру, хоча вчені і визнають її кульмінаційне втілення (Я. Торган [149]). Інша річ – етюди. У них Ф. Шопен здійснює справжнє художнє відкриття історичного значення. Точно вловивши творчі імпульси, які буквально «витали в повітрі», він радикально переглядає поетику етюдів і його місце в жанровій системі сучасності. При всій безумовній винахідливості і ініціативності творців етюдів, до Ф. Шопена цей жанр усе ж належав, передусім, мистецтву «чистого» піанізму [35], утворюючи «експериментальне поле» для вироблення його мови, створення його «лексичного словника» і ширше – «фортепіанності» як особливого музичного феномену [див.: 71, 161]. Зусиллями Ф. Шопена етюд став частиною не лише піанізму як культурної традиції, а й композиторської творчості, посівши в жанровій системі, яку представляє, гідне місце рівноправної складової.

Складається враження, що і для самого Ф. Шопена етюд виявився тією формою висловлювання, яка найкраще відповідала його музичному самовідчуттю і, отже, етюд став способом особистісно-творчої самоідентифікації. Підтвердженням цього можуть слугувати як факт синхронізації роботи над *op.* 10 і деякими майбутніми етюдами *op.* 25, так і прагнення композитора знайти власну індивідуальність у суперечці-змаганні з іншими авторами такого роду творів, керуючись бажанням писати етюди «своїм способом» [20, с. 176–177]. Не виключено, що Етюди *op.* 10 сприймалися сучасниками як відбиття образу Шопена-музиканта у двох його

іпостасях, свого роду «автопортрет». У будь-якому разі, Р. Шуман, віддаючи данину художнім знахідкам *op. 25*, все ж висловив свою думку про більш значну питому вагу попереднього опусу [176, с. 87–88].

Резюмуючи викладене, можна відзначити, що притаманні Ф. Шопеніві двовалентна особистісна та музична рефлексія стали сприятливим середовищем для кристалізації нового різновиду етюду, який забезпечив однаковий творчий інтерес і піаністів, і композиторів. Це стимулювало активний взаємообмін, що виникає між тією та іншою сферами музичного вираження: плавне перетікання піаністичних знахідок у сферу композиції, що розширює її пізнавальні можливості, і композиторських – у практику піанізму, що збагачує його змістовну палітру, і саме це визначило поетику шопенівських етюдів.

1.2. Художній етюд на межі віртуозності і концептуалізму

У сучасному музикознавстві спостерігається поживлення інтересу до виконавської віртуозності. Найважливішим фактором, що стимулює рух наукової думки в цьому напрямі, безсумнівно, послуговував стан концертно-конкурсної практики, яка актуалізувала на межі XX – XXI ст. самоцінність власне естетичної сторони подання художнього опусу на академічній музичній естраді. Не менш суттєвою причиною підвищеної уваги до віртуозності в наші дні вчені вважають розмитість критеріїв оцінки виконавських досягнень членами конкурсних журі. Найоб'єктивнішими з них В. Горностаєва слушно вважає такі якості гри, як «піаністичний блиск» і «точність». Що стосується оригінальності інтерпретації, особистісного ставлення до авторського тексту і змісту, який він несе, то тут можливі неадекватні оцінки арбітрів творчого змагання. «Професійна ж майстерність, – постулює В. Горностаєва, – безперечна». Отже, резюмує автор, турбота музикантів про «зробленість» виконавського тексту стимулюється конкурсною практикою, зворотною стороною якої виявляється

«фетишизація» професіоналізму як такого, тобто категорії піаністичної майстерності [39, с. 18–19]. Негативні наслідки абсолютизації в сучасному виконавстві «класної» фортепіанної гри спостерігає і І. Рябов, вважаючи, що прагнення до досконалості всіх її сторін обертається сьогодні «безглуздою» технічною відточеністю і приємністю звучання, яке нічого не виражає, а інтепретаційне завдання підмінюються стандартизованою «правильністю». Музикознавець називає таких піаністів «псевдоперфекціоністами» [130, с. 247]. Не такий категоричний у своїх оцінках «культу вищої віртуозності» у виконавстві наших днів Д. Рабінович. Однак і він із сумом констатує непопулярність піаністів з «раціоналістичною та інтелектуальною домінантою» в молодіжному середовищі, оскільки цей тип музиканта несумісний з «конкурсною епідемією», що визначає міру успішності учасників змагальної гонки [121, с. 306]. Абстрагуючись від наведених приватних думок про «конкурсний бум» у сучасному виконавстві, констатуємо, що нині музичне змагання постає ефективною формою творчої реалізації піаніста, визначаючи його націленість на бездоганність способу висловлювання, переважання віртуозності як «знаку якості», індексу майстерності [117].

У тому ж переліку причин укріплення позицій віртуозної гри на інструменті, демонстрації майстерності, володіння ним слід, очевидно, назвати і способи ретрансляції виконавського виступу – від різноманітних електронних носіїв до прямого виходу в мережу інтернет²⁰. «Образ

²⁰ Питання про вплив звукозапису на стан виконавської практики і сприйняття її продуктів порушено в музичній науці не вперше. Його проблемні аспекти розкриті Н. Корихаловою в статті, опублікованій ще в 1973 р. Відзначаючи позитивні результати для цієї сфери діяльності технічних нововведень, учена вказує на виникнення можливості історичного вивчення феномену інтерпретації, дослідження епохальних, національних, авторських шкіл і індивідуальних піаністичних стилів – векторів наукового пізнання, які Н. Корихалова умовно позначає словосполученням «Порівняльне виконавствознавство» [74, с. 104–105]. Серед інших здобутків музичної культури, пов'язаних з появою звукозаписних засобів, музикознавець називає «неоціненну послугу виконавцеві в удосконаленні його професійної майстерності», як в плані їх використання в навчальному процесі, так і для самоконтролю в повсякденній роботі музиканта [там само, с. 106]. Остання обставина, згідно з Н. Корихаловою, особливо «цінна», оскільки дозволяє піаністові зайняти позицію слухача не у віртуальному, а в цілком реальному сенсі [там само]. Здається, таке «перевтілення», що породжує психологічну та інтелектуально-ментальну ситуацію «Я – Не-я», сприяє

виконавця XIX ст. як значної особистості, – уважає А. Мазіков, – нині змінив образ виконавця, що «крутиться» у системі концертних організацій: не оратор, котрий віщає з трибуни, але гвинтик у налагодженій машині концертних турне» [89]. Суттєво виникненню такої ситуації, на думку названого автора, сприяє звукозапис, поширення якого призводить до втрати артистом прагнення до неодмінної «унікальності виконавського акту», а в комунікативному аспекті його фігура «віртуалізується» і випадає з безпосереднього спілкування з аудиторією, що є необхідною умовою сприйняття піаністичного висловлювання [там само]. Очевидно, що відхід виконавця від реального контакту з публікою, тиражування його виступу, призначеного для неодноразових прослуховувань, тягнуть за собою підвищення вимог до гри на інструменті в плані майстерності, досконалості обробки, бездоганності моторики, ідеальності якості звучання – тобто віртуозності піанізму.

Зауважимо у зв'язку з цим, що при всіх відмінностях соціокультурного процесу наших днів і стадій формування фортепіанного виконавства в XIX ст., спільним знаменником між ними є конкретно-історична комунікативна ситуація. Згідно з інформацією, що приводить Н. Усенко, в романтичну епоху навіть найпалкіші прихильники глибини і концептуальності музичного твору, зображеного в нотному тексті, допускали різноманітні «вольності» в їх відтвореннях віртуозами. Серед об'єктивних передумов порушення авторської волі, зазначені дослідником, найважливіша, на наш погляд, – «<...> співвіднесення “авангардних” для свого часу романтичних опусів з рівнем слухацького сприйняття і цілеспрямоване “дозування” новаторських складових шляхом “виконавського редагування”» [152]. Іншими словами, якість виконавської продукту, як сьогодні, так і двісті років тому, багато в чому зумовлена соціальним замовленням, уявленнями

підвищенню уваги піаніста до власне естетичної сторони виконавського результату, зокрема і до віртуозної моторики.

слухачів про мету спілкування з музичним мистецтвом і про ідеал подання його зразків, їхніми естетичними очікуваннями і смаковими вподобаннями.

Очевидно, що крім соціокультурного контексту існування фортепіанного виконавства його стан визначається внутрішньою логікою історичної еволюції, алгоритмом саморуху цього різновиду музичного мистецтва. Г. Мурадян окреслює «графік» дії опозиції «образно-змістовна глибина тексту» – «технічна досконалість» у вигляді концентричних кіл, що виникають у результаті періодичної зміни домінуючої ролі однієї зі складових цієї антиномії. Як пише автор, «культ піаніста-віртуоза історично нестабільний. Суспільство підносить його на щит, коли в ньому є гостра потреба, забуває в епохи серйозних досягнень, відроджується знову» [105, с. 24]. За спостереженням музикознавця, актуалізація віртуозності припадає на переломні періоди межі століть: XVIII–XIX, XIX–XX, XX–XXI. Простежуючи етапи становлення фортепіанного виконавства, Г. Мурадян констатує: «Диктат віртуозності повертається в останній чверті XX століття і здобуває переконливу перемогу на початку нового XXI століття, поступово набуваючи дедалі більшої ваги» [там само, с. 21].

Аналогічне спостереження належить Д. Рабіновичу. Розрізняючи у віртуозності якісний (властивість артистичного мислення) і кількісний (рівень технічної оснащеності) показники, дослідник відзначає періодичність актуалізації цієї сторони піанізму в іншому її значенні у «грандіозні віртуозні епохи», коли на авансцену виконавського мистецтва виходить культивування бравурної гри, винахід нових видів фортепіанної моторики, ефектних туше. У зв'язку з цим дослідник також звертається до XIX ст., називаючи імена З. Тальберга, Ф. Ліста, М. Клементі, Й. Н. Гуммеля, Дж. Фільда, Ф. Калькбренера [121, с. 134].

Періодичне повернення віртуозності на ціннісний «п'єдестал», зрозуміло, не означає незмінності її функціонально-семантичних властивостей. Характеризуючи «блискучий стиль» раннього XIX ст., «з його

культу поверхневої віртуозності і самоцінною грою витончених, але внутрішньо порожніх звукових форм», протиставляючи його «патетичному стилю», В. Чінаєв висновує, що завдяки спільним зусиллям представників обох стилів формується ідеал романтичного піанізму, «де сонорне багатство фортепіано, багатовимірна структура розширеного арсеналу виражальних засобів і навіть шикарна віртуозна бравура покликані портретувати персоніфіковану “душу” художника як суб’єктивний образ універсуму» [164, с. 7]. Таким чином, віртуозне начало не лише сприяло виробленню фортепіанно-виконавських засобів, але і стало способом індивідуального висловлювання, особистісного самоствердження, у чому проявлялася як специфічно естетична спрямованість гри на інструменті, так і провідні ідеологічні позиції часу, що сформували новий тип індивіда, який самовизначається, музиканта-артиста. «Звичайно, – пише Г. Мурадян, – сьогодні незвично вважати Шопена, Брамса або Ліста не композиторами, а піаністами-віртуозами, але історична логіка невблаганна – у свідомості сучасників вони були такими» [105, с. 14]. Історико-культурним тлом для актуалізації віртуозності як особливої форми піаністичного висловлювання в постромантичну епоху стала означена В. Чінаєвим одна з «вузлових естетичних концепцій ХХ століття» – феноменологічна теорія «чистого мистецтва» [164, с. 19]. У фінальних висновках дисертаційного автореферату учений, як і згодом Г. Мурадян, указує на «вічність» антиномій у практиці фортепіанного виконавства і його теорії, застерігаючи від категоричності критичних суджень з цього приводу. Дослідник вважає, що протиставлення «мислителів» і «піаністів» в наші дні загострюється: «Філософська непомітність або яскрава концертність; художність або майстерність; музикальність чи техніцизм – полюсність майже тріюстичної властивості. Адже благородне культурологічне чуття підкаже: філософічність, художність, музикальність. У теорії пріоритет цієї тріади очевидний, але на практиці суперечка, все ж, залишається актуальною» [там само, с. 23].

Слід визнати, що дихотомія «художник» – «майстер» при всій своїй уявній штучності насправді відображає двовалентну сутність фортепіанного виконавства. Слушність такого судження підтверджується історичною стабільністю цієї опозиції як цілого при змінності ціннісних акцентів усередині неї. На жанровому рівні феномен різноскерованості силових ліній цього виду діяльності набуває кристалічного вираження в художньому етюді, який Г. Мурадян по праву вважає найістотнішим «ноу-хау» романтичної епохи [105, с. 18].

Водночас художній етюд акумулював типологічні властивості романтичного мислення, опредмеченого у сфері фортепіанної музики в стильовій системі, у якій мистецтво піанізму і композиції сформували неподільну, хоча і двокомпонентну єдність. Індикатором цієї стильової системи, на наш погляд, виступає «ілюзорний» образ фортепіано, що зберіг свою актуальність аж до перших десятиліть ХХ ст. Протягом усього цього історичного часу етюд незмінно слугував своєрідним «барометром» тих модифікацій, яких «ілюзорний» образ фортепіано і його носій – педально-обертонний піанізм – зазнавали на різних етапах свого розвитку. Так, іманентна фортепіанність періоду кристалізації фортепіанного виконавства, з його вищим досягненням у творчості Ф. Шопена, плавно перетікає в оркестральність трактування образу інструмента у Ф. Ліста та Й. Брамса, що дозволяє виокремити пізньоромантичний період розвитку піанізму, типологічні властивості якого демонструє інший вигляд художнього етюдів. Показова його розробка композиторами-піаністами, чиї творчі фантазії у сфері створення фортепіанних творів невіддільні від тактильно-кінетично-слухових відчуттів, породжуваних безпосереднім контактом з інструментом, спілкуванням з ним, мисленням його звуковими образами. Спадково пов'язаний з романтичним – і пізньоромантичним – імпресіоністичний піанізм, зберігаючи у вигляді фоніко-акустичного ідеалу фортепіанну «ілюзорність», однак вносячи в нього свої корективи, також набув

узагальнення в жанрі художнього етюд. Тим самим, «життя» цього типу твору як репрезент педально-обертонного піанізму слушно відмежувати першим опусом етюдів Ф. Шопена і етюдами К. Дебюссі. Здається симптоматичним присвячення творів Клода Французького польському генію. Створені два роки по тому Етюди *op. 18* Б. Бартока продемонстрували перехідність стану піанізму. Не відмовляючись від спадкоємних зв'язків з «ілюзорно-педальними» традиціями в дусі К. Дебюссі, під чарівністю якого деякий час перебував угорський композитор, він синтезує їх з прийомами безпедально-мануальної гри на фортепіано. Таким чином, етюди Б. Бартока позначили грань між різними історичними концепціями піанізму [34, с. 182].

Романтичний, вірніше – романтико-імпресіоністичний, піанізм, відзначаючись епохальністю, крім загальності, пропагував схильність до персоналізації. Відповідно, «образ фортепіано, яке звучить» підпорядковується авторській індивідуальності музиканта, маркуючи її унікальні властивості і виступаючи фактором «впізнаваності» їх фортепіанних творів у комунікативному процесі зі слухачами. Так відбувається диференціація художньо-звукових «світів», важливим критерієм якої стала сама якість звучання, його неповторна аура, яка розкриває особливості звуко-, а отже, і світогляду конкретного автора, «представляючись» від його імені.

Зауважимо, що «автор» як категорія історичної поетики [1] здобуває в романтичну епоху відому абсолютизацію, визначаючи властиві цій художній культурі стильові орієнтири, зокрема у сфері піанізму. В. Чінаєв виокремлює в цьому зв'язку такі універсалиї нової моделі світобудови, яка змінила класицистично-просвітницьку, як суб'єктивно-особистісне, нескінченне, недомовлене, мінливе, а «весь Всесвіт у сприйнятті романтика пронизаний незримими струменями психологізму» – будь-то «інтровертна» виконавська манера Ф. Шопена або «екстравертна» – Ф. Ліста [164, с. 7–8]. Якщо вести лінію розмежування між різними індивідуальностями за ознакою

виконавського «почерку», тоді можна вважати художній етюд наочним зразком персонального стилю на перехресті композиторських і виконавських інтенцій.

Піднімаючи на вищий щабель творчих досягнень романтичної епохи художній етюд, не слід применшувати роль етюдів інструктивного як «полігону» для апробації нових піаністичних засобів і створення особливої «мови» фортепіанного виконавства. Нагадаємо про синхронізацію появи етюдів Ф. Шопена і «Школи» К. Черні, яку Н. Терентьева справедливо називає «енциклопедією піанізму» [143]. Також істотно, що функція найважливішого чинника у створенні піаністичного тезауруса задовго до виникнення зрілих форм художнього етюдів покладалася саме на інструктивний. Цілком закономірно, що сучасні вчені схильні вбачати в інструктивному етюдів на стадії його виділення з інших тренувальних за своїм призначенням матеріалів представника жанру як такого. «Візначається його “жанровий зміст”, формується його жанровий “канон”», – пише на сторінках свого дисертаційного автореферату Д. Яворський. «Етюд, – продовжує автор, – стає закінченою п’єсою, яка композиційно організована однією з простих або складних (переважно) репризних форм, присвячена обмеженій кількості прийомів виконавської техніки, типових для актуального стилю свого історичного часу <...>». Музикознавець вважає, що розуміння жанру як канону, відображає властиве класицистичній поетиці верховенство категорії жанру [177, с. 6].

Ще однозначніше інструктивний етюд характеризує С. Григоренко, називаючи його композиційно-семантичним інваріантом жанру як такого, оскільки в ньому «найпоєднаніше представлено іманентні ознаки» етюдів [41, с. 6]. Показниками жанрового архетипу етюдів музикознавець вважає дидактичний аспект і спрямованість на вирішення завдань технічного плану [там само, с. 9]. Автор пропонує деякі критерії внутрішньожанрової класифікації цього типу композицій: переважання технічних – або художньо-

інтерпретаційних чинників; історико-стильову належність; ставлення до програмності; призначення для різних видів виконавської практики; коло композиторських ідей; долученість до моно- чи різножанрового циклу або збірника [там само, с. 6]. Питання, що виникають на цій класифікаційній основі модифікації жанру, С. Григоренко розглядає за принципом дистанціювання від його вихідної моделі – «аж до виходу з жанрової зони зі збереженням базових функцій етюдності» [там само]. Не відмовляючись від вже традиційного поділу етюдів на дві великі групи – інструктивний і художній, – автор характеризує перший тип як п'єсу дидактичного спрямування, інший – як п'єсу-мініатюру, «у якій віртуозно-технічна мета підпорядковується самотньому авторському задуму» [там само, с. 6–7]. Відсутність авторсько-стильового начала в інструктивному етюді відзначала свого часу ще М. Терентьєва – чи не перший російський учений, який обрав цей тип твору предметом для самостійного дослідження [143]. На функціонально-семантичній основі класифікацію етюдів здійснює Д. Яворський, пропонуючи вважати його міжвидовим феноменом, який так само належить до службової сфери академічного мистецтва («інструктивний») і естрадно-концертної («репрезентативний») [177, с. 5].

Жанр етюдів є індикатором не лише «образу» фортепіано і композиторського/виконавського стилю, але і стану піанізму на певному етапі його розвитку, який розглянуто в контексті професійної «кухні», майстерності і «мови» загалом. Показово, що Р. Шуман – один з найсміливіших перетворювачів музичного мистецтва, незмінно виступаючи за його духовно-змістовну значимість, водночас регулярно висвітлював на сторінках свого журналу новинки в цій галузі творчості. У спеціальній статті, присвяченій цій темі, автор повідомляє про те, що ним були розібрані тридцять етюдних збірок, і навіть іронізує з приводу їх численності. Перефразовуючи вислів якогось члена французької палати депутатів («... наше нещастя ось у чому: у нас занадто багато розуму»), Р. Шуман

зауважує: «Наше нещастя в тому, що ми не знаємо, куди подітися з нашою технікою, але припинити писати етюди – цього ми не можемо» [176, с. 163].

Однак не лише значна кількість продукції такого роду змусила знаменитого давидсбюндлера надати для її висвітлення так багато місця в своєму журналі. Автор пояснює власний інтерес до етюдів тим, що «в ньому радше за все виявляється поступальний рух мистецтва фортепіанної гри, щоправда, – уточнює він, – найбільше його техніки <...>» [там само]. Своє ставлення до жанру Р. Шуман формулює цілком чітко, що впливає з деяких його висловлювань. Так, аналізуючи «Шість етюдів у формі каприсів» *op.* 11 У. С. Беннета, критик зі схваленням відгукується про них, оскільки «етюдне завдання як таке скрізь здається підпорядкованим, оскільки кожен художник <...>, працюючи над етюдами, природно, має на увазі щось більше, ніж безглузду швидкість» [там само, с. 25–26]. Проте серед безлічі «значних талантів», які зазнали «в дусі часу» тяги до нового, Р. Шуман виокремлює Ф. Шопена, чий етюд – «утворення виняткової сили» – «високо піднялися над середнім культурним рівнем» [там само, с. 163]. З наведених витягів стає ясно, що в період написання шуманівських статей, присвячених фортепіанному етюдів (тобто в 1830-і рр.), цей жанр почав розумітися не лише як інструктивний, але і як художній.

Не слід, однак, забувати, що художній етюд став не лише історично новим різновидом жанру, співіснуючи з попереднім, але і спадкоємцем інструктивного. Їх пов'язують націленість на множення фактурно-формульних структур як оперативних одиниць піанізму, а також наявність технічного завдання, що кидає виклик виконавцеві, який слугує «тестом» на його професіоналізм, володіння інструментом. Водночас художній етюд потребує вирішення і іншого завдання – інтерпретаційного, оскільки він є однією з форм композиторського висловлювання. У результаті, утримуючи віртуозність як родову властивість, художній етюд набуває і властивості концептуальності, що виводить його в широку сферу фортепіанної творчості.

Однак яких би форм не набував етюд в історії піанізму і музичної традиції загалом, у ньому, як правило, зберігається віртуозна складова, яка маркує його націленість на демонстрацію майстерності володіння інструментом, усім комплексом умінь, що забезпечує ефективність спілкування з ним. Доречно навести як приклад етюди К. Дебюссі. При їх явній належності до художнього типу вони відзначені міцністю зв'язку з жанровим інваріантом, що декларує сам автор, виставляючи заголовки на кшталт «Для п'яти пальців за паном Черні» або «Для секст». Зрозуміло, у такому прийомі проявляється відома іронічність композитора, яка у всій гамі своїх відтінків втілилася в його музично-критичних статтях, підписаних ім'ям Пана Кроша-антидилетанта. Проте він чітко вказує на схильність автора до *inventio* в плані збагачення піанізму за допомогою розширення його фактурно-формульного словника, що здавна становило прерогативу етюду. Водночас оновлення лексично-словникової палітри жанру в результаті привнесення в нього індивідуально-авторського стильового начала сприяло створенню персональної «етюдної мови» (вираз М. Леонтьєвої) [80, с. 14] К. Дебюссі. Під таким кутом зору художній етюд постає маніфестованим вираженням композиторського піанізму його автора за допомогою як індивідуального втілення «універсальних» фігур, так і «винаходження» власних ігрових прийомів і організації фортепіанно-звукової матерії.

Справжнім творцем концертно-художнього етюду дослідники одностайно визнають Ф. Шопена. Н. Терентьєва вважає, що саме польському романтикові належать «перші і найцікавіші зразки цього жанрового різновиду» [143, с. 9–10]. В. Бобровський також вважає, що етюд уперше здобув «абсолютно художнє втілення саме у творчості Шопена» [14, с. 193]. У полемічній манері аналогічну думку висловлює Д. Резнік. Спростовуючи «вельми поширену думку про те, що лише Ф. Ліст був першопроходьцем і першовідкривачем у цій сфері, а Ф. Шопен – лише його однодумець і друг»,

музикознавець наводить цитату з книги Ф. Ліста про польського музиканта: перший відгук на виконавську прем'єру Ф. Шопена в Парижі 26 лютого 1832 р. У ньому записано, що дебютант на французькій концертній естраді «мистецтво повів по шляхах, доти ніким незвіданих». Після ознайомлення з етюдами Ф. Шопена, які Ф. Ліст «ретельно вивчив і часто виконував на концертах», це перше враження лише підтвердилось [82, с. 241]. Слушність такого погляду можна проілюструвати порівнянням етюдів Ф. Ліста та Ф. Шопена, що належить Р. Шуманові. На переконання критика, «несамовитий угорець» найкращим чином проявив себе в якості віртуоза, а не композитора (не будемо забувати, що йдеться про 1830-ті роки), унаслідок того, що Ф. Ліст, «як усі живі натури», уважав за краще «переконливе красномовство звуків сухій роботі на папері» [176, с. 169]. Цей вибір стимулювався, на думку Р. Шумана, появою Н. Паганіні, який «змусив його просунути на своєму інструменті ще далі і випробувати межі його можливостей» [там само]²¹. Пальму першості музи Ф. Шопена, порівняно з лістівською, віддає Г. Мурадян. Не обмежуючись простором етюду, музикознавець убачає у польському піаністові ключову фігуру романтизму, яка возз'єднала «віртуозну браваду» з глибиною одкровенень. «Саме Шопен, який відкрив багатопальцеві трюки, який придумав небанальні фактурні ходи, захоплює своєю зворушливою відвертістю, а не Ліст, котрий ніби намагався розтрощити роялі своїми трансцендентними композиціями, – переконує автор, – зробив революційний переворот у сприйнятті шанувальників віртуозів на багато десятиліть» [105, с. 15–16]. На наш погляд, сутність цього перевороту полягає у відкритті Ф. Шопеном особливого типу музичного висловлювання, у якому піаністичні і композиторські завдання, зберігаючи свою специфіку, спрямовуються

²¹ Намагаючись залишатися об'єктивним у своїх оцінках, Р. Шуман усе ж відзначає виняткову активність фантазії Ф. Ліста, що призводить до нестримності висловлювання, надмірності піаністичних засобів у другій редакції етюдів, і лише ознайомлення з аналогічними творами Ф. Шопена «як ніби вперше змусило його схаменутися». На думку критика, уся справа в тому, що у Ф. Шопена «є форма»; «крізь химерні образи його музики завжди проходить червона нитка мелодії» [там само].

назустріч один одному, становлячи двовалентну єдність. Вона ж визначає природу концертно-художнього етюд як, з одного боку, особливого жанрового різновиду, з іншого, – носія авторського стильового комплексу, невід'ємною складовою якого постають мовні засоби піанізму.

У такому контексті віртуозність і концептуалізм²² постають не в дихотомії, а в єдиному просторі музично-художньої змістовності. І те, і інше є, зрештою, способом повідомлення про самовідчуття особистості «в собі» і «у світі» у формах, відповідно, гри і лірики. Через гру-віртуозність музикант розкриває свою внутрішню свободу, відчуття повноти буття, радість творчого волевиявлення; через лірику-концептуалізм – глибинні емоції-думки, які сублімують переживання-осмислення реальної дійсності. Звідси, крім усього іншого, можливість появи концертно-мистецьких етюдів медитативно-сповідального спрямування як абсолютизація однієї з семантичних складових жанру. У цьому випадку межі жанру долаються, і етюд сполучається з такими фортепіанними мініатюрами, як елегія, прелюдія, музичний момент, інтермеццо²³. Інакше кажучи, вони належать до іншого різновиду жанру. Утім, К. Зенкін називає і повільні етюди Ф. Шопена концертними, аргументуючи це наявністю в них «етюдного завдання», хоча й іншого стибу, ніж моторно-кінетичне: передача співу, протяжність «чистого звука на фортепіано» (*E-dur* і *es-moll* з *op.* 10), «відтворення дуету голосів, які співають, двох різнотембрових мелодій, які розгортаються одночасно» (*cis-moll* з *op.* 25), загалом – укрупнення «мелодичного дихання, мелодичного начала загалом». Етюд *As-dur* з *op.* 10 дослідник також визначає як концертний по суті, незважаючи на його ліричність, оскільки і в ньому панує великий штрих, відсутня деталізація, а інтонації відрізняються опуклістю і яскравістю [59, с. 107]. Показово, що дослідник убачає в етюдах польського

²² У даній дисертації поняття «концептуалізм» має загальнезначущий смисл та не пов'язане з творчістю митців кінця XX – початку XXI століть.

²³ Відповідно до класифікації етюдів, здійсненої М. Терентьевою, такого роду зразки належать до характеристичного типу. Піонерами в їх розробці дослідник вважає І. Крамера, Л. Бергера, І. Мошелеса [143, с. 10].

романтика «узагальнення і вище вираження цілої сфери його творчості – концертно-віртуозної музики» [там само, с. 41]. Розглянуті з ширших, епохально-історичних, позицій, вони постають не лише знаковим явищем для розвитку цього жанру, а й романтичного піанізму як фактора як виконавського, так і композиторського мистецтва.

1.3. Піаністичні основи Етюдів Ф. Шопена

Відзначаючи поліжанрову композиторську спадщину Ф. Шопена, К. Зенкін висловлює цікаву думку про шопенівське розуміння жанру як такого. Для польського романтика це явище – «кут зору на світ, один з аспектів художньої картини. Різниця таких “кутів”, закономірність їх відбору, взаємодоповнюваність і певна вичерпаність дозволяють сприйняти цілісність шопенівської творчості як с и с т е м у жанрів, кожен з яких має свій неповторний естетичний вигляд, свій аспект відображення дійсності» [58, с. 34]. Під «кутом зору» шопенівських Етюдів світ постає в невичерпності своїх звукових форм, які перебувають у нескінченній множині рухів, позначених якістю «фортепіанності». Проявленість у тій і в іншій властивості віртуозності як носія не лише піаністичної майстерності, а й композиторської думки, сприяє переходу Етюдів Ф. Шопена з утилітарно-прикладної сфери в художню, у результаті чого коригується семантика жанру і його поетика. Водночас у них зберігаються генотипні основи етюдів, які закладені в його первинних зразках і які виокремили його в особливий тип музичної композиції.

Кожний твір майстра в цьому жанрі зберігає родову первинну властивість, а саме – націленість на виконання «етюдного завдання». На основі аналізу чи не всіх етюдів, створених різними авторами впродовж чотирьох десятиліть XIX ст., Р. Шуман виявляє тренувальні прийоми, що містяться в них, які розміщує у вигляді двадцяти восьми розрядів із зазначенням конкретних іменних прикладів. Вісім з них містять етюди

Ф. Шопена з *op.* 10²⁴. До них належать: 1) «швидкість і легкість» – №№ 4, 5; 2) «вправи для четвертого і п'ятого пальців» – № 12; 3) «мелодія і супровід в одній і тій же руці» – №№ 3, 6; 4) «багатозвучна акордова фактура, швидка зміна акорду» – № 11; 5); розтягнення: в правій руці – № 1, в лівій – № 9, в обох руках – № 11; 6) «зміна пальців і рук на одній і тій самій клавіші» – № 7 («подвійні ноти»); 7) «хроматична гама з супроводжуваними звуками» – лише два приклади з усієї маси розглянутих зразків: І. Мошелес – № 3, Ф. Шопен – № 2; 8) «труднощі в акцентуванні, тактовому розподілі і ритмі» – № 10 [175, с. 304–306]. У своєму матеріальному втіленні технічні прийоми – названі Р. Шуманом і інші – постають у вигляді моторно-рухових фігур, що утворюють елементарний шар мови піанізму. Показово, що Ян Веньянь вважає такого роду лексеми історичною і логіко-семантичною основою піанізму [178, с. 2].

Піаністичні фігури як музичні феномени належать до тих явищ, які К. Ручьєвська визначає поняттям «загальні форми звучання». Претендуючи на відомий універсалізм у межах конкретно-історичного стилю і музичної мови, вони виступають у ролі інваріанта, що володіє узагальненим змістом. У реальній художній практиці «загальні форми звучання», зокрема піаністичні формули, наділяються конкретними формально-змістовними характеристиками, набуваючи значення виражальних одиниць авторського висловлювання [129, с. 11–12]. Уточнимо, що під контекстом у цьому випадку розуміються не лише універсалії музичної мови, а й перетворення моторно-рухової формули в основу етюдного опусу, унаслідок чого їх інформаційне поле розширюється, включаючи, крім піанізму як мистецтва і виду діяльності, явища зовнішнього і внутрішнього світу. Наприклад, уже згаданий Ян Веньянь убачає в «загальних формах звучання (руху)» символи музичної моторики, джерела енергетичного і пластичного процесу в єдності його зовнішньої, природної, і внутрішньої, психологічної, сторін [178, с. 13]. Зауважимо, що цей автор розглядає технічні формули з позицій фортепіанної

²⁴ Аналітичний огляд сучасних етюдів Р. Шуман здійснив до виходу в світ *op.* 25.

творчості, однією зі складових якого виступає піанізм, – а не власне жанру етюд, тобто трактує їх (формули) не як «етюдну мову», а як базову основу мови піанізму загалом. Якщо мати на увазі синхронність і обопільне формування фортепіанного етюд і мистецтва піанізму, то генезис моторно-рухових прийомів виявиться безпосередньо у виконавській практиці, ініціюючись і стимулюючись нею. Водночас універсалії музичної мови сходять до типових для звукотворчості епохи бароко загальних форм руху. Наприклад, В. Бобровський прямо веде родовід етюд від барокової прелюдії і – в ще більшій мірі – токати [14, с. 193]. У зв'язку з характеристикою Етюдів Ф. Шопена вчений вказує на здатність пасажних формул, що виконуються в швидкому темпі, фіксувати потік стихійних сил [там само] і навіть породжувати цілком конкретні асоціації з образами природи: коливанням спокійної водної гладі, «ниви, яка жовкне», листя дерев тощо. [там само, с. 195–196]. Аналіз Етюдів Ф. Шопена дозволяє дослідникові дійти висновку, що в переважній їх більшості «фактурна формула так чи інакше містить в собі обертальний або обертально-поступальний рух», що відповідає «природі самого руху як такого, що йде по круговій орбіті, створює ритмічні зміни протилежних полюсів, хвилеподібність у широкому сенсі цього слова» [там само, с. 196]. Небайдужість формульної моторики сенсоутворювальним засадам музичного мистецтва, їх співвіднесеність з просторово-часовими формами самого буття і відгуком на них особистості за допомогою різних рефлексій зумовлюють потенційну відкритість етюд того типу авторського висловлювання, який позначений у цьому розділі дисертації поняттям концептуалізму. Реалізація такої можливості стала одним з основних факторів, що сприяли виникненню нового різновиду етюд – художнього, що і можна простежити у творчості Ф. Шопена. Підґрунтям для цього внутрішньожанрового зсуву, його необхідною умовою було створення власного «словника» піаністичних фігур і прийомів, у якому

загальнозначуще перетворювалося в особливе, тобто в явище індивідуального стилю.

Згідно зі спостереженнями дослідників-музикантів, на відміну від Ф. Ліста, Ф. Шопен не тяжіє до типізації прийомів фортепіанної гри, що забезпечує індивідуалізацію в кожному етюді музичного образу. «Різноманітність піаністичних прийомів, – зазначає М. Єщенко, – не вкладається у встановлені “види техніки” по певним прийнятим розділам. <...> У нього також бувають етюди для ламаних арпеджіо, для досягнення “незалежності пальців”, хроматичних гам, терцій, секст, октав, для “легкої кисті”, але як далекі ці приклади витонченого і складного піанізму від звичайних форм, які тут маються на увазі» [52, с. 125–126]. Ідеться про те, що навіть, здавалося б, відома формула фортепіанної гри подається Ф. Шопеном таким чином, що виникає нове, по суті, явище. Такого роду новації у піанізмі композитора виявляє Я. Мільштейн. Зокрема вчений-музикант розглядає шопенівське арпеджіо як приклад охоплення широкої просторово-динамічної перспективи. Результат такого роду викладу досягається за допомогою «розтяжки» широких інтервалів, що входять в акорд. Не менш ефективним прийомом Я. Мільштейн вважає пасажну техніку піаніста, основу на «хроматичному обігранні тризвуків та інших гармонічних утворень» [98, с. 113].

Як бачимо, було б неправильно стверджувати, що Ф. Шопен щоразу «винаходить» небачену раніше піаністичну формулу. Навпаки, він охоче користується напрацюваннями своїх попередників і сучасників. У пізнавальній книзі про піанізм бетховенської епохи її автор – М. Чернявська, наводить цікаві паралелі між фортепіанними прийомами в етюдах Ф. Шопена і Д. Штейбельта (1765–1823). Їх часова близькість настільки значна, що дозволяє означеному дослідникові зробити припущення щодо використання польським музикантом творів свого старшого колеги по піаністичному «цеху» в якості зразка для власних [161, с. 45–48]. Однак навіть разюча

подібність наведених автором нотних прикладів не перешкоджає очевидності їх відмінностей. Так, прийом поєднання тріольних фігурацій у надзвичайно швидкому темпі на тлі супроводжуючих голосів в Етюді *op. 78 № 2* Д. Штейбельта становить однолінійний рух, водночас в Етюді *op. 10 № 5* Ф. Шопена панує мелодизація ламаних акордів з використанням широких інтервалів, що поміщає тріольну фігурацію в інші акустичні умови, надаючи їй об'ємності і обертової повноти.

Для створення особливої поетичної аури етюду Ф. Шопен використовує немало фактурних і піаністичних прийомів. Так, він вважає за краще в подвійних нотах використовувати не терцієво-секстові втори, а різновеликі інтервали, що викликає ефект стиснення і розширення акустичного поля. Звернемося знову до нотних прикладів з монографії М. Чернявської. Дослідник зіставляє фрагменти Етюдів *op. 78 № 1* Д. Штейбельта і *op. 10 № 7* Ф. Шопена, справедливо відзначаючи подібність їх фактури [там само, с. 46]. Дійсно, в обох авторів використано прийом чергування різновеликих інтервалів, але в попередника польського романтика – переважно терцій і октав, водночас у Ф. Шопена – терцій і секст, тобто обертово насиченіших інтервалів, що надає інший звуковий результат. Важлива також роль педалі, яка із засобу динамічного посилення перетворюється у творах польського романтика у фактор досягнення обертово-яскравої палітри. Специфічна якість звука виникає також завдяки згаданому широкому розміщенню акордів в арпеджіо [98, с. 110].

Звідси випливає, що індивідуалізація формули руху тягне за собою індивідуалізацію звукового образу, а це забезпечує «впізнаваність» кожного Етюду поряд з його інтонаційно-тематичним змістом. Якщо мати на увазі, що не лише музика, а й увесь звуковий світ здатний викликати певні реакції, про що пише в одній зі своїх книг Назайкінський [106], тоді стане очевидною семантизація звучання, яка відбувається в Етюдах Ф. Шопена, як спосіб втілення психологічних станів, гри уяви, порухів душі. Ця властивість

звучання, відкрита творцями перших десятиліть XIX ст., гармоніювала з світорозумінням нової художньої епохи.

Розглядаючи романтичну концепцію звука, В. Чінаєв указує на притаманне епосі в цілому загострене почуття простору, яке в музичному мистецтві вилилося у відкритті феномену звучання як особливої ціннісної сфери. Звідси – образи здійснення, польоту, горизонту, що зникає, які вчений узагальнює в понятті «метафора далечини». Навіть єдиний «тихий тон» (за Ф. Шлегелем) здатний, пише В. Чінаєв, стати «таємничим символом універсуму», яким він виступає в епіграфі до Фантазії *op. 17* Р. Шумана. Незважаючи на те, що стаття дослідника присвячена розкриттю цього феномену у фортепіанних творах німецького музиканта, у ній попутно відзначаються і аналогічні явища в опусах його польського побратима [163, с. 86–87].

Не заглиблюючись у відмінність звукових світів Р. Шумана і Ф. Шопена, відзначимо, все ж, що якщо для першого з них, котрий тяжів до всіляких шифрів, натяків, тонких асоціацій, фортепіанний звук багато в чому виступав у знаково-символічній функції, то для іншого він ніколи не втрачав своєї сенсуалістичної відчутності, породжуючи спектр невловимих відчуттів, які чинять спротив однозначному визначенню. Найпереконливішим прикладом занурення в мерехтливе звукове середовище, мабуть, є Етюд *op. 25 №1*, у якому тонка фактурно-гармонічна деталізація виявляється чи не основним засобом створення музичного образу. Не випадково, саме Ф. Шопена називають реформатором звукової матерії, пов'язуючи його відкриття з імпресіоністсько-символістськими пошуками в цій сфері, що належать К. Дебюссі. Так, Л. Кокорєва наводить слова М. Лонг, згідно з якою «Дебюссі розглядав музику Шопена як свою головну модель, на якій він базувався» [72, с. 156]. Більше того, інший дослідник, Р. Ховат, уважає, що відносно пізніше досягнення успіху К. Дебюссі у сфері фортепіанної музики пояснюється його відчуттям «тіні» Ф. Шопена. Ученому належить слухна

думка про роль польського генія в цій творчій сфері, яку можна порівняти з реформаторськими діями Р. Вагнера на ниві музичного театру. «Багато сказано про складність написання музики “після Вагнера”, набагато менше – про труднощі створення творів для фортепіано “після Шопена”», – констатує Р. Ховат [155, с. 166]. Залишається лише нагадати про присвячення К. Дебюссі Ф. Шопену саме Етюдів.

Не менш істотним чинником, що сприяє проявам в Етюдах Ф. Шопена такої якості, як концептуалізм, слід назвати інтонаційно-тематичну наповненість фігураційних прийомів. К. Зенкін відзначає в них те інтонаційне тлумачення загальних форм руху, яке композитор успадкував від прелюдій *WTK* Й. С. Баха. «У масштабах м і н і а т ю р и , – пише дослідник, – будь-який момент фігураційного руху повинен був набути поетичної виразності і смислової ємності». У якості актуальної для історичного часу створення Етюдів Ф. Шопена передумови інтонаційного «пожвавлення» цього жанру К. Зенкін називає таку розстановку музично-мовних засобів, згідно з якою «фігурація, фактурно-темброві і гармонічні ефекти набули самостійного виражального значення» [59, с. 41–42]. Цікаво, що саме інтонаційна наповненість шопенівської фігурації слугує для вченого маркером Шопена-виконавця [там само].

Наведемо в цьому контексті деякі думки Ф. Шопена і його рекомендації, що містяться в начерках до «Методу методів». Заперечуючи поширене серед його сучасників прагнення «всупереч законам природи надати однакову силу кожному пасажові», Ф. Шопен, навпаки, уважає бажанішим досягти «тонкого нюансування напруженості звуків». Для цього слід розвивати природні особливості кожного пальця замість того, щоби нівелювати його індивідуальність [173, с. 324–325]. Така методична установка – результат досвіду тактильного зв'язку Шопена-піаніста з інструментом – простежується у творчих намірах Шопена-композитора. Ілюстрацією до цього аналітичного спостереження може стати фрагмент з

листа Ф. Шопена Титусу Войцеховському від 5 жовтня 1830 р. Описуючи інтерпретацію групетто Констанцією Гладковською і Барбарою Майєровою, адресант надає перевагу першій із них, оскільки К. Гладковська співає цю фігуру не коротко, а протяжно, завдяки чому виходить не повторення у вигляді ланок секвенції групетто, «а добре проспівані вісім нот» [172, с. 180].

Індивідуалізація образів руху і звучання разом з інтонаційно-тематичною наповненістю фігураційних прийомів специфікує не лише художній етюд як різновид цього жанру, а й шопенівські «етюдні завдання». Симптоматичні висловлювання з цього приводу видатних піаністів, що наводяться в довіднику про Етюди *op. 10* Ф. Шопена, складеному Ю. Вахраньовим і Г. Складовською [22]. Зокрема про Етюди № 9 А. Корто пише, що *Legato* в партії лівої руки – «лише побічна, уявна складність, яку можна легко подолати розумними вправами». Основна складність, на думку музиканта, стосується відтворення змісту п'єси: «Пристрасно-драматична мелодія правої руки являє характерний зразок романтики Шопена; акомпанемент іноді може і повинен долучатись до мелодії у вигляді діалогу. Цей етюд є чудовим засобом для розвитку одухотвореної свободи виконання» [22, с. 108]. Названі автори цитують також Г. Бюлова, який висловлює таку думку щодо Етюд *op. 10* № 10: «Дійсно досконале виконання цієї п'єси, можливо, найважчої з усього збірника, має наповнити піаніста усвідомленням того, що він піднявся на найвищу сходинку Парнасу. Такого “*Perpetuum mobile*”, хоча б приблизно подібного за натхненністю і поривом, немає ніде у фортепіанній літературі, можливо, за винятком Етуду Ліста “*Feux follets*”» [22, с. 115].

Водночас переосмислення Ф. Шопеном «етюдного завдання» зумовлює інше розуміння віртуозності. Не втрачаючи властивого їй значення майстерної гри на фортепіано, віртуозність набуває нового виміру, долучаючись до особистісного простору музиканта-творця як втілення

романтичного універсуму, у якому мікро- і макросвіт становлять нероздільне ціле. Результатом такої єдності стають численні жанрово-програмні «підтекстовки» Етюдів, поширені у виконавському середовищі. Їх приклади наводять Ю. Вахраньов і Г. Складовська в згаданому довіднику. Здійснюючи зіставлення різних редакцій Етюдів *op.* 10, укладачі в якості першого показника обирають жанровий прообраз кожної п'єси. Наприклад, посилаючись на авторитетні імена виконавців і редакторів, вони вважають, що Етюд №1 *C-dur*, так само, як і Прелюдія в тій же тональності, що відкриває перший том *WTK* Й. С. Баха, базується на хоралі; в інших зразках вони спираються на фольклорні польські витоки, зокрема йдеться про краков'як у №2, частівки-дражнилки в №5, побудки в №8 [22, сс. 6, 13, 56, 95]. Що стосується Етюдів *op.* 25, то цікаві характеристики кожного з них з позамузичної точки зору пропонує М. Томашевський. Наприклад, посилаючись на сприйняття Р. Шумана, польський учений порівнює Етюд №1 з еоловою арфою²⁵; в Етюді №2 він, згідно з переказами, убачає начерк до музичного портрета Марії Водзінської; в №6, за словами дослідника, слухачі простежували передвістя «Заклинання вогню» з «Валькірії» Р. Вагнера тощо [148, с. 384–386]. Вступ Етюду *op.* 25 №11 викликає в пам'яті І. Белзи – він цитує один з листів Ф. Шопена – «ті пісні, які співало військо Яна і розсіяні відгомони яких донині ще десь блукають на берегах Дунаю» [18, с. 52]²⁶. Подібні асоціації свідчать про близькість Етюдів

²⁵ Тут слід уточнити, що вислів «еолова арфа» використано щодо враження Р. Шумана від авторської гри Етюдів *op.* 25 загалом, хоча зазначені критиками виражальні деталі, дійсно, нагадують властиві Етюду *As-dur*. Наведемо цей фрагмент шуманівської статті для уточнення «адреси» названої метафори. «З цими етюдами [*op.* 25] мені до того ж пощастило, оскільки немало з них я чув у виконанні самого Шопена. Уявіть еолову арфу з усіма можливими звукорядами, які рука художника сплітає в різні фантастичні візерунки, але так, що чітко чується глибокий основний тон і водночас безперервно летиться м'який спів у верхньому голосі, – і ви уявите собі приблизно картину його гри. Тому не дивно, що нам найбільше полюбилися ті етюди, які ми чули в його виконанні. Головно назвемо перший із них, в *As-dur* <...>» [176, с. 87]. Судячи з цієї цитати, Р. Шуман був дійсно особливо вражений першим Етюдом *op.* 25. Однак з її контексту випливає, що критик характеризує в більшій мірі піанізм Ф. Шопена, завдяки якому в його уяві і виник образ еолової арфи.

²⁶ Мається на увазі король-полководець Ян Собеський, який розгромив наприкінці XVII ст. під Віднем турецькі війська і врятував таким чином від турецької навали не лише Польщу, а й інші країни [18, виноска 41 на с. 49].

Ф. Шопена романтичним фортепіанним п'єсами. Показово, що К. Зенкін розглядає їх в контексті дослідження про шопенівські мініатюри [59].

Таким чином, поетика Етюдів Ф. Шопена визначається індивідуалізацією властивих жанру оперативних одиниць, у результаті чого виникає нова жанрова якість. Завдяки цьому відбувається долучення етюдів до художнього світу музичного мистецтва. З ширших позицій нововідкриття Ф. Шопена в жанрі етюдів стали результатом «зняття» власного концертно-віртуозного досвіду, завдяки чому піанізм польського музиканта не лише набув авторських властивостей, а й значною мірою виявився началом, яке ініціювало його композиторські ідеї.

Висновки до Розділу 1

Розглянута конфігурація піанізму і композиторства виступає у творчій рефлексії Ф. Шопена як неподільне ціле, утворене взаємозумовленими початками. Фортепіанність звукоспоглядання майстра сприяє перетворенню піанізму у фактор композиторського творення; натомість у піанізмі проявляються ті самі властивості авторського мислення, які дозволяють визначити баланс між безпосередністю висловлювання і чіткою логікою конструювання цілого. Піанізм, який розуміється як каталізатор композиторських задумів Ф. Шопена, водночас породжує звукообрази, які погано піддаються нотно-графічній фіксації. З іншого боку, цьому перешкоджає імпровізаційність авторського висловлювання, яка також потребує адекватних способів «переплавки» в письмовий текст. Поза такою біцентричністю творчої рефлексії Ф. Шопена – як у плані взаємодії різних начал, так і з точки зору шопенівських нотних текстів, досягнення його особистісного духовного індивідуального художнього світу неможливе. Ця дуальність також багато в чому визначила відкриття Ф. Шопеном нового виду етюдів, у якому піаністично-віртуозне переплавлялось у концептуальне, не втрачаю водночас свого первинного сенсу.

Віртуозність і концептуалізм становлять опозицію констант фортепіанно-виконавського мистецтва. В історичній перспективі виявляється періодична актуалізація однієї зі складових цієї дихотомії, яка, як правило, приурочена до позначених станом перехідності меж крупних тимчасових одиниць. У початковий період відокремлення інструментального виконавства в самостійний вид музичної творчості домінувала віртуозність, яка надавала можливості демонструвати високий клас володіння новим клавішним інструментом, що визначило верховенство «майстра» над «художником».

Жанром, який акумулював віртуозність і сприяв її розквіту, став етюд, у якому сформувалась особлива піаністична «мова», що вплинуло на становлення фортепіанного виконавства і формування літератури, яка його спеціалізує. Віртуозність визначила генотипну властивість етюд, який набув канонічного закріплення у своїй первісній, інструктивній різновидності. Художній етюд, котрий виник на цій основі, означив можливості піанізму як способу втілення широкого кола явищ мікро- і макросвіту, таким чином перейшовши зі сфери інструктивних композицій у сферу концертної музики. Творцем цього різновиду етюд став Ф. Шопен, у творчості якого був здійснений стрибок у сприйнятті і усвідомленні самої віртуозності, що розуміється вже не лише як явище піанізму, але і як засіб композиторського висловлювання. Написані польським романтиком 27 етюдів постають у результаті цієї метаморфози у вигляді багатоцвіття різнопланових образів, об'єднаних у циклічні структури, аналогічно романтичним циклам фортепіанних п'єс, зокрема програмних. Нововідкриття Ф. Шопена в жанрі етюд здійснилися на основі взаємозумовленості піаністичних і композиторських інтенцій, у результаті чого в ньому в кристалічному вигляді постав музичний стиль художника-майстра.

РОЗДІЛ 2

ЕТЮДИ Ф. ШОПЕНА В ЄДНОСТІ ВІРТУОЗНОСТІ І КОНЦЕПТУАЛІЗМУ

2.1. **Метаморфози віртуозності в художньому просторі Етюдів Ф. Шопена**

Індивідуалізація змісту кожного з 27 Етюдів Ф. Шопена відбувається за трьома напрямками: змін, часом істотних, графіки піаністичних формул або створення незвичайних; підпорядкування їх цілям досягнення певної звуко-акустичної якості; функціональної змінності, коли основана на якійсь із них фігурація виступає в ролі то мелодико-тематичного, то фонового (але зі збереженням щодо самостійного виражального сенсу) матеріалу, то виявляє приховані голоси або окремі «репліки», які немов «попутно» виникають. Не ставлячи перед собою завдання опису всіх формульних прийомів в Етюдах Ф. Шопена і, тим більше, їх каталогізації, простежимо шляхи перетворень двох найелементарніших – арпеджіо і гами. Під першим розуміються будь-які послідовності у вигляді ланцюжка інтервалів ширше секунди, під другою – поступовість руху різної тривалості.

Ф. Шопен пише перший номер *op.* 10 в *C-dur*, який фігурує в багатьох збірниках та циклах мініатюр класико-романтичної епохи «нульовим меридіаном» і від якого починається сходження до піаністичного Парнасу, наприклад, у «Школі швидкості» *op.* 299 К. Черні, або рух по тональному колу в прелюдях Л. Бетховена, Й. Н. Гуммеля, В. Алькала, а також у юнацьких і «трансцендентних» етюдах Ф. Ліста, не говорячи вже про *WTK I.* Й. С. Баха. Абсолютна первинність «білоклавішного» *C-dur* демонструється автором за допомогою розміщення вихідного арпеджіо по звуках тонічного тризвука в суворій відповідності з обертовою шкалою. За октавним басом *C* слідує ч. 5, ч. 4 і м. 3 (II-IV обертони) – акустичний комплекс, багаторазово помножений відтворенням у всіх регістрах інструмента у двох напрямках

(вгору і вниз) і посилений за допомогою педалі. У результаті найпростіший моторно-технічний елемент – арпеджіо, крім викладу тонічного акорду у вигляді мелодичної фігурації, набуває вертикального виміру, багатохромний звуковий образ якого уподібнюється органічній реверберації, але з суто фортепіанним забарвленням. Таким чином у повній мірі розкривається суть «ілюзорного», «педально-обертонного» піанізму.

Дотримуючись інваріантних законів жанру, Ф. Шопен зберігає і формульну однаковість, жодного разу не відступаючи в №1 від прийомів арпеджування акордів гармонійного ланцюжка. Водночас, долаючи інструктивну «екзерсисність», автор перетворює арпеджіо у фактор композиторської роботи, варіюючи його гармонічний, а нерідко і мелодичний зміст. Так, уже в першому реченні Ф. Шопен пропорційно розділяє зони *C-dur* і *G-dur* завдяки оточенню тризвука *D* акордами *DD*, а в половинному кадансі на домінантному органному басі виставляє квартсекстакорд мінорної субдомінанти *C-dur* після *DD₇*. На короткій відстані, у межах восьми тактів, у темпі *Allegro* починається гра гармонічними фарбами, збагачення «білоклавішного» звукоряду побічними тонами. До того ж, зберігаючи хвилеподібність руху арпеджіо в просторі всієї фортепіанної теситури, Ф. Шопен часто змінює гармонію у зворотному русі, загострюючи функціональні тяжіння. У серединному розділі тричастної форми композитор сміливо з'єднає арпеджовані акорди дієзних і бемольних тональностей, швидко переходячи, наприклад, з *A-dur* в *es-moll* або використовуючи тризвуки *G-dur* без терцій, але з квартою. Не менший інтерес представляє прихований горизонт хроматичного сходження. У середньому розділі він виражається розміщеною в часі послідовністю *g – fis – f – e – es – d – cis* (тт. 22–36), а в динамізованій репризі есплікується за допомогою мелодичного ходу баса *A – As – G – Fis – F – E²⁷*. Цілком

²⁷ Тлумачачи арпеджіо як мелодичну фігурацію, Ф. Шопен нерідко порушує акордовий рельєф допоміжними звуками. Наприклад, у т.4 замість *e*, що входить у вертикаль *DD C-dur*, з'являється *d*, що

очевидно, що Етюд №1 може слугувати одним з наочних зразків гармонічного мислення Ф. Шопена, контекст якого значно сприяє «переплавці» узагальненої «екзерсисної» формули у фактор «представництва» індивідуальної художньої концепції²⁸.

Пізнавальний інтерес становлять порівняльні спостереження над оперативними діями Ф. Шопена в Етюді *C-dur* і тонально подібною Прелюдією з I тому *WTK* Й. С. Баха в силу вкорінених уявлень про їх спорідненість. Якщо Й. С. Бах, композитор епохи бароко, орієнтується на актуальну для його часу категорію руху, ритм у якості основного фактора модифікації узагальненої формули в носія індивідуального художнього сенсу, то пов'язаний спадкоємними узами з віденським класицизмом представник музичного романтизму Ф. Шопен звертається з тією ж метою до можливостей мелодико-гармонічних засобів²⁹. Перегукуючись з творчими намірами Й. С. Баха, шопенівські композиторські інтенції, ґрунтовані на особливому «фортепіанно-піаністичному» слуху, маркують «мову» художнього етюдів як особливий різновид жанру, що виник на перетині віртуозно-технічних і концептуально-рефлексивних завдань.

«Особистою печаткою» Ф. Шопена відзначена фактура Етюдів *C-dur*. Композитор використовує типову для «екзерсисів» його попередників і сучасників організацію музичної тканини за допомогою поєднання віртуозних пасажів з гармонічною і метричною опорою. Однак, як і у

передбачає той же тон у подальшій гармонії D. Виникає своєрідний преїом на відстані, а всередині такту – верхній допоміжний звук до *c*. У т. 8 в *D₇* спочатку тричі в різних октавах з'являється квінта, а в останній ланці вона підвищується, загострюючи ввіднотонове тяжіння до подальшої тоніки, унаслідок чого може бути трактована як нижній допоміжний хроматичний тон. Слід відзначити, що у виданні Етюдів під редакцією І. Падеревського означені деталі мелодичної фігурації виділені акцентами.

²⁸ У зв'язку з цим доцільно надати визначення музичної теми, що належить Е. Руч'євській, – «<...> елемент структури тексту, який репрезентує цей твір і є об'єктом розвитку, що перебуває в основі формоутворення». І далі: «Тема – це те, що головує від цього твору <...>» [129, с. 8]. Тут у функції «представництва» виступає акустичний комплекс, «тверду» основу якого становить арпеджіо.

²⁹ К. Руч'євська вважає фігураційну формулу, що зберігає свій рисунок упродовж усієї Прелюдії, класичним прикладом теми, яка «основана на тризвуччі в рівному русі тривалостей» [129, с. 71]. Як пише автор, індивідуальність цієї теми надає об'єднання асиметричності мелодичної лінії (5/16 + 3/16) з симетричністю ритму напівтакту (4/16 + 4/16). «Унаслідок цього, – резюмує К. Руч'євська, – виникає гра акцентів: одні й ті ж звуки, до і мі звучать поперемінно як відносно сильні і відносно слабкі <...>» [там само]. Таким чином, «завдяки метричному положенню фігури» долається інертність теми, що і забезпечує її неповторну характерність [там само].

випадку з мелодичною фігурацією, автор абсолютно видозмінює партію лівої руки, перетворюючи її в досить розвинену лінію, що дозволяє вбачати в фактурі цього Етюдів своєрідну тематичну двоплановість. Але справа не лише в мелодизації баса; його виразність багато в чому визначається властивим йому акустичним виглядом і роллю у створенні звукової аури всього музичного простору. Ф. Шопен поміщає бас у глибокий, особливо багатий обертонами нижній регістр, що підсилює ефект звукової реверберації і, відповідно, поліхромність акустичної шкали. Як зазначає А. Рабінович, «з самого розміщення фігурацій [Ф. Шопеном – О. В.] видно, що автор відчуває акустичні особливості низького регістра» [120, с. 55]. Що стосується басів, учений на основі дослідження своєрідності низького регістра у фортепіанних творах Ф. Шопена, його попередників і сучасників (В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста), а також О. Скребіна і С. Прокоф'єва, доходить висновку про поступове зниження теситурної межі в класико-романтичну епоху – від F_1 до A_2 . В останньому випадку спостерігається тенденція до перетворення мелодико-гармонічного комплексу у вид музичного шуму, у зв'язку з чим, зокрема, наводиться вихідна тема Другої балади Ф. Ліста [120]. Учений не спостерігає у Ф. Шопена схильності до темброво-шумових прийомів, справедливо вважаючи, що для цього композитора незмінно зберігала цінність інтонаційна наповненість і виразність будь-якого музичного тону. Водночас в Етюді №1 польський романтик явно тяжіє до глибоких басів, що підсилює фоніко-акустичні ефекти вертикалі, яка звучить. Якщо мати на увазі нижні ступені октавної лінії бас-мелодії, то вже в першому реченні вони опускаються до D_1 , а на початку репризи до C_1 ; в заключному ж кадансі протягом трьох тактів виставлена октава $C_1 - C$, водночас мелодична фігурація арпеджіо досягає c^4 , і таким чином за допомогою педалі тонічний акорд у своєму горизонтально-вертикальному вимірі охоплює шість октав фортепіанної теситури. Ймовірно, виставлена в останньому такті фермата

покликана створити акустичний «післясмак», подумки продовжуючи звучання «чистої» гармонії *C-dur* аж до того моменту, коли воно втрачає відчутну предметність, переходячи у сферу віртуальних уявлень.

Нескладно переконатися в тому, що в першому Етюді *op. 10* склався той комплекс музично-виражальних засобів, за допомогою яких композитор створює «правила гри», зумовлені «фортепіанно-піаністичним» слухом, що направляють фантазію автора і на гармонічні тонкощі, і на мелодичне прочитання елементарної моторно-технічної формули, і на перетворення гомофонної фактури в чітке поєднане по вертикалі двоголосся. У сукупності ж всі композиторські знахідки підпорядковуються структуруванню художнього образу, основаному на фоніко-акустичній індивідуалізації музичної матерії³⁰. Наведені аналітичні спостереження і аналогії дозволяють убачати в Етюді *C-dur* Ф. Шопена водночас «маніфест» його піанізму і «програму» циклу творів «малої форми», яким постає *op. 10*.

Антитезою Етюдю №1 – як в емоційно-образному, так і в піаністичному планах – слугує друга п'єса цього опусу. Багаторазово закріплюваній натуральній обертоновій шкалі, яка декларована періодичним

³⁰ Слушне питання про духовно і емоційно-змістовні коннотати такого способу. Тут знову доцільно звернутися до паралелей між Етюдом Ф. Шопена та Прелюдією Й. С. Баха під кутом зору їх семантичної близькості. Нагадаємо, що Б. Яворський у своїх тлумаченнях *WTK* вважає названу Прелюдію введенням у Різдвяний цикл Євангельської історії і пов'язує її з подією Благовіщення [108, с. 85]. Таке трактування збігається з характеристикою *C-dur*'ної Прелюдії, поданої їй Я. Мільштейном як сповненою спокоєм і величчю – «гідним вступом до циклу» [97, с. 102]. Стосовно шопенівського Етюдю непросто застосувати подібні характеристики. Його швидкий темп (*Allegro*), енергія руху по всій клавіатурі, наповненість звучання, явна націленість на демонстрацію віртуозної піаністичної техніки ніяк не збігаються ні з зосередженістю на очікуванні дива ненавмисного материнства або передчутті прийдешньої Месії, властивих Прелюдії. Навпаки, емоційний світ Етюдю підкреслено екстравертний, сповнений відчуття безмежності буття, романтичного «ентузіазму» і, ризикнемо стверджувати, націлений на індивідуалістичне самоствердження: «я єсьмь». Мабуть, ніколи більше Ф. Шопен не дозволить собі такого відкритого самоовизначення, як у цьому юнацькому творі. Інша справа, що і в ньому композитор зберігає бездоганність смаку і елегантність висловлювання, які виділяють його на тлі ораторського красномовства Ф. Ліста або екстатичних захоплень О. Скребіна. Проте в Етюді Ф. Шопена, і в Прелюдії Й. С. Баха все ж виявляється загальний смисловий обертон, пов'язаний з хоральністю, яка відзначається виконавцями і вченими [22]. У фактурному плані хоральність проявляється в зосередженості на зміні гармоній, акордиці, яка виступає одним з атрибутів хорального співу і обробки протестантських (переважно лютеранських) наспівів. Однак на рівні емоційно-чуттєвого впливу вона асоціюється радше зі звуковою архітектурою храму, його резонуючим простором, аурую органної реверберації, чого немає в Прелюдії, але очевидно в Етюді. Акустичний образ такого роду, апелюючи до слухового тезауруса слухача, забарвлює сприйняття музики в святково-сакральні тони, означуючи таким чином точки дотику між, здавалося б, настільки різними просторово-часовими континуумами, як романтизм і бароко, культурою переважно світською і культурою з переважачим релігійно-культовим началом.

повторенням «чистого» арпеджіо *C-dur*, в Етюді *a-moll* протистоїть настільки ж послідовно проводжуваний принцип хроматики. Основу мелодичної фігурації становить хроматична гама, з акустичної точки зору охарактеризована А. Рабіновичем як така, що «остаточно змішує гармонічні фарби» [120, с. 49]. Технічне завдання Етюду полягає, передусім, у поєднанні в партії правої руки фігураційного руху і супроводжуваних звуків – прийом, виявлений Р. Шуманом, нагадаємо, лише у двох зразках жанру: І. Мошелеса і Ф. Шопена [175]³¹. Винахідливість композитора, яка в повній мірі розкриває ігрову семантику Етюду, проявляється також у періодичному вторгненні в гамостворений рух фігур іншого штибу, що припадають то на слабкі, то на третю долі чотирчетвертного такту, причому в деяких випадках виникають терцієві і квартові ходи, які переривають поступенність руху. У предиктивній зоні хроматична гама взагалі змінюється ланцюжком оспівування акордових звуків, тобто явним порушенням заданої ідеї. Таким чином виявляється один з двох принципів індивідуалізації «загальних форм руху», що відзначені в етюдах Ф. Шопена В. Бобровським, коли в групу цих елементів вводиться новий [14, с. 193].

Чергування регулярності і нерегулярності, що перешкоджає механічності остинатного руху, поширюється в іншому вираженні в партії лівої руки. За функцією у фактурі вона являє собою типовий акомпанемент, проте періодично заявляє про самостійну роль, звертаючи на себе увагу порушенням заданого алгоритму руху. Так, у першому такті встановлюється модель викладу «бас-акорд-бас-акорд»; у другому бас на третій долі підміняється акордом, а на четвертій виставлена пауза. Можна припустити, що це робиться з метою акцентування на мелодичному обороті, який індивідуалізує хроматичну фігурацію, але в наступному такті, незважаючи на появу аналогічної деталі, відновлюється початкова модель. У четвертому

³¹ У таких фактурних умовах піаністові доводиться перекладати пальці один через інший, мимоволі викликаючи в пам'яті популярний серед сучасників Ф. Шопена анекдот про його акробатичні трюки, розказаний Й. Філчем [172, с. 8].

такті лінія басу завуальована інтервальними структурами, причому на другій долі, тобто на слабкому часі такту, виставлений акцент, щоб підкреслити гармонічну подію: акорд альтерованого $\Pi_{4/3}$ *a-moll* з подальшим переходом у домінантовий цієї ж тональності (зона половинного кадансу). У другому реченні в подібній структурній ситуації в партії лівої руки з'являються октавні закріплення домінантового тону зі *sf* на другу долю і з паузою на третій. У середній частині при підході до кульмінації в партії лівої руки активізується мелодичне начало, що бере на себе роль каталізатора гармонічного розвитку і виступає рівноправним компонентом тематизованої фактури, паритетним учасником музичних подій нарівні з хроматичною фігурацією³².

Отже, у перших двох Етюдах *op.* 10 Ф. Шопен «бере старт» з найелементарніших, широко вживаних піаністичних кліше: арпеджіо і гами, відразу ж демонструючи мистецтво творити «своїм способом». Продовження лінії перетворення арпеджіо виявляється в Етюді №5 *Ges-dur*. Його технічне завдання – гра ламаними арпеджіо в темпі *Vivace* по чорних клавішах. Однак Ф. Шопен пише Етюд не у *Fis-dur*, а в *Ges-dur*, що відразу налаштовує на певний образний зміст, пов'язаний із бемольними тональностями, – прозорість колориту, дзвінкість тембру фортепіано, підкріплені ремаркою *brillante*. Не випадково І. Белза вбачає в цій п'єсі «сліпучий звукопис», який передбачає «імпресіоністську гру звуків»³³ [20, с. 177–178]. Автор порушує характерний для жанру етюдів принцип остинатності однієї формули, підміняючи його зчепленням різних фігур. З початку середньої частини їх конфігурація змінюється порівняно з першим розділом, причому композитор постійно грає на ситуації очікування, яка викликана інерцією сприйняття.

³² В образному плані остинатно-безперервний рух «дзичання» фігурацій виявляє в тезаурусі музичного мистецтва XIX ст. безліч аналогій у широкому семантичному полі: від «Сну в літню ніч» Ф. Мендельсона до «Польоту джмеля» М. А. Римського-Корсакова.

³³ Додамо, що особлива сонорика №5 зумовлена також ефектом світлотіні, який застосовує Ф. Шопен за допомогою динамічної антифону *f-p*, у чому водночас проявляється ігровий момент. Він же очевидний у подієвій канві середньої частини.

Так, протягом чотирьох тактів він налаштовує на повторність виписаних фігур: *quasi*-трель + ламана октава в перших двох тактах, безтерцієве арпеджіо + мелодичний зворот у наступних. При новому відтворенні цих же ідей вони варіюються, слідом за чим виникають інші. Власне, і в крайніх частинах складної тричастинної форми спостерігається не одна, а дві фігури, відповідно, у низхідному і висхідному напрямках, які видозмінюють ідею ламаного арпеджіо. Водночас зберігаються остинатність тріольного пульсу і принцип *perpetuum mobile*. Таким чином, токатність, рівномірність руху утримують генотипні властивості жанру; тональна забарвлення, динамічна і тематична наповненості сигналізують про характерні якості п'єси-мініатюри.

Чимала роль у створенні жанрового профілю Етюд №5 належить партії лівої руки. Вона являє собою не акомпанемент, а відносно самостійний тематичний пласт фактури. У її ритмічному рисунку при викладі вихідного фігураційного матеріалу чітко прослуховується грайлива, скерцозно забарвлена танцювальність, у кадансах посилені синкопами. Протягом усієї п'єси то в середньому, то в верхньому голосах акордів виникають виразні мотиви, а в середній частині у різному фактурному оформленні з'являються мелодичні ходи, хроматичні нагнітання, обороти в пунктирному ритмі тощо.

Ігрова природа Етюд №5, його концертна ошатність закріплюються в кадансовій зоні, де різноманітні фігурації викладаються в еквіритмічному русі обох рук, виливаючись у заключну репліку: блискучий октавний пасаж у партіях правої і лівої рук. Зауважимо, що в класичних творах музичного мистецтва одноголосний або октавно-унісонний спадний мелодичний пасаж є знаком завершення великого розділу композиції. Таким чином означена тематична подія водночас виконує функції віртуозного, артистично ефектного штриха і кадансування. Отже, в Етюд №5 різноманітні піаністичні

формули перетворюються в елементи, за допомогою яких відбувається активний тематичний розвиток³⁴.

Образно-тематичного значення індивідуалізоване арпеджіо набуває в Етюдi *op. 25 №12 c-moll*. В. Бобровський схильний убачати в ньому «пару» до першого з *op. 10*. Дослідник аргументує свою точку зору схожістю фактури і гармонічної формули *t-s-D-t* на тонічному органному басі, що – відзначає автор – типowo для Й. С. Баха, властивими обом етюдам «пасажними хвилями», які «створюють щільну, об'ємну музичну тканину», «дзвонарністю», яку породжує в *C-dur*'ному басовий голос, в *c-moll*'ному – заповнює «весь простір, який звучить», жанровими аналогіями: учений надає Етюдy *op. 25 №12* характеристику «хорал у бурю» [14, с. 195]. Не менш істотні і відмінності між названими п'єсами. Крім ладотональності, метру (*c* – у *C-dur*'ному, *ϕ* – у *c-moll*'ному), темпових і образних ремарок (*Allegro, legato* в *C-dur*'ному; *Molto allegro, con fuoco* в *c-moll*'ному), різних модальностей хоральності – якщо прийняти жанрові асоціації, означені в наукових джерелах (святкова урочистість *C-dur*'ного і набатна тривожність *c-moll*'ного), слід відзначити контраст фонізму фактури і розміщення в ній мелодійного рельєфу й фігураційного руху. Творча уява Ф. Шопена на основі еквіритмічного *perpetuum mobile* арпеджіо обох рук створює абсолютно унікальну музичну тканину. Уже в першому такті очевидно, що синхронізація рухів у правій і лівій руках стосується лише двох моментів: остинатних ходів шістнадцятих і репетиційних повторень в ідентичних фігурах. Так, у партії лівої руки композитор, слідуючи обертоновій шкалі, виписує кварто-квінтові послідовності, водночас права «добудовує» тонічний акорд терцієво-квінтовими, із задіянням секстових, інтервалами. Інакше

³⁴ Композиційно-драматургічній подієвості сприяє і особливим чином організована партія лівої руки. Вона також тематично насичена і подієва, завдяки чому втрачає роль простого гармонічного і метро-ритмічного супроводу, забезпечуючи постійне оновлення музичної думки і вибудовування інтонаційно-образного «сюжету» з чітко окресленою кульмінаційною зоною. У зв'язку з цим пошлемося на думку, висловлену К. Зенкіним щодо успадкованої Ф. Шопеном від Й. С. Баха «античної рівноваги» процесуальності форми і її архітектонічної стрункості [59, с. 42].

кажучи, якщо в Етюдi №1 гармонiчні вертикалi утворювалися завдяки фiгурацiї в партiї правої руки, то в *op. 25 №12* «правило гри» зажадало участi обох, результатом чого стає розбiжнiсть у них окремих точок мелодичних лiнiй. Бiльше того, мiж цими лiнiями iнтервал, як правило, перевищує октаву. Таким чином виникає така мiра обертонової насиченостi, яка породжує враження напружено вiбруючого акустичного простору – його «набатностi», якщо скористатися подiбними асоцiацiями, запропонованими I. Бобровським [14, с. 195]. На вiдмiну вiд Етюдy *C-dur*, де мелодичний рельєф був фактурно i регiстрово вiддiлений вiд фiгурацiйного потоку, в Етюдi *c-moll* всi мелодичнi лiнiї спаянi на письмi, не вiдленi спецiальними штилями. Басовий голос, що найчастiше вiдзначає першу долю такту, дає «життя» гармонiчнiй вертикалi; усерединi цiєї вертикалi вимальовуються ще два звороти, якi несуть мелодичну думку, котра викладається у виглядi канонiчної iмiтацiї, що охоплює три октави. Ця мелодична думка пiддається активному розвитку, що поряд з гармонiчним рухом забезпечує образно-драматургiчну наповненiсть у межах моносемантичної п'єси. Крiм акцентiв, якi дозволяють вичленувати з фiгурацiйної лави канонiчно зв'язанi голоси, у деяких випадках точково представленi додатковi штилi, що закликають звернути увагу на приховану у фактурi мелодiйну iдею, як правило, короткочасну³⁵. З точки зору музичної форми виникає необхіднiсть змiни пiанiстичної формули, тобто тематичного елемента. Зрештою, в Етюдi *c-moll* вiдбувається взаємопроникнення i навiть зрощення фактурних, мелодичних i гармонiчних засобiв, що загалом з теситурно-регiстровим i iнтервальним розмiщеннями музичного матерiалу сприяє створенню iндивiдуалiзованої звукової аури, яка специфiкує не лише образний змiст п'єси, але i сонорику фортепiано³⁶.

³⁵ Вперше вони трапляються в доповненнi першого перiоду, де завдяки таким графiчним знакам вимальовується хiд вiд I до IV ступеня *c-moll*'ного натурального звукоряду з подальшим переходом у терцiєвий ступiнь тонiчного акорду.

³⁶ Окремо вiдзначимо неймовiрно широкий дiапазон розмаху арперджованих фiгурацiй: вiд F_1 в глибоких басах з потужною вiбрацiєю вiдповiдних струн рояля до $f^{\#}$ – дзвiнких «верхiв», що в умовах надзвичайно швидкого темпу створює iлюзiю всеохопленостi звукового простору.

Індивідуалізації «загальних форм звучання» в етюдах Ф. Шопена зазнає не лише фігураційна мелодика, але і супроводжуючі пласти фактури. Характерним прикладом у цьому разі може стати п'єса під №9 *f-moll* з *op.* 10. Її музична тканина функціонально розділена на тему-мелодію і арпеджований фон. Аналогічно до розглянутих Етюдів *C-dur* і *c-moll* арпеджію представляє акорд у широкому розміщенні, причому тривалий час акцентується ч. 5 *F – c*, а також октавні ходи. Однак партія лівої руки не обмежена функцією супроводу. По-перше, її сонорно-ритмічні властивості забезпечують реалізацію авторської рекомендації: *molto agitato*; по-друге, характерний для неї виклад містить додатковий мелодичний голос. Окремі тони цього голосу формують секстову втору стосовно провідної мелодичної лінії за принципом контрапункту.

При всій винахідливості Ф. Шопена в перетворенні технічного прийому у фактор тематичної значущості тут вона є не єдиною і навіть не головною умовою розкриття концептуальної складової концертно-художнього етюдю. На противагу розглянутим зразкам, у цій п'єсі музичний образ народжується не з особливо організованих «загальних форм руху», *perpetuum mobile* фігураційного тематизму, а завдяки, передусім, фактурно відокремленій темі-мелодії, розвиток якої визначає логіку розвитку драматургічного сюжету. Так, у середньому розділі мелодичний образ оновлюється в результаті привнесення у нього контрастних тематичних зворотів, а потім – із застосуванням прийому мотивного розвитку і інтенсивного гармонічного руху. У кульмінації ж виникають декламаційні інтонації з акцентуванням на малосекундовій плачевій й питальній. Відзначимо, що при підході до неї і в її зоні в голосі, який супроводжує, з'являються широкі стрибки, а потім терцієві мотиви, які багаторазово повторюються. Водночас зростає амплітуда розтяжки лівої руки, досягаючи інколи у своїх крайніх точках щонайменше двох октав (наприклад, від найнижчої – *G₁*, до *fes*). Крім цього, тема-мелодія викладена октавами.

Розширення звукового простору супроводжується відповідним нюансуванням. Слід відзначити ефект динамічного відлуння (*f–pp*) з повтором того самого музичного матеріалу, який провокує на різноманітні асоціації сюжетно-програмного штибу. Нова драматургічна хвиля, яка досягає другої кульмінаційної вершини, ще більше відчайдушно-напруженої, розміщена в репризі в її останніх тактах, після чого звучання розчиняється у верхньому регістрі (скрипковий ключ у партіях обох рук), створюючи враження легкого подмуху вітру.

Відповідно до наведених спостережень, можна виначити в Етюді *f-moll* властивості баладності. Вони проявляються в наскрізному розвитку музичного образу, який охоплює репризу, у прийомі кульмінації «в останній момент», відсутності стадії *terminus* як узагальнюючого слова, в інтонаціях плачу, запитування, у зверненні до декламаційно-мовних засобів мелодичного викладу, а також у деталях, доступних для позамузичного тлумачення. Слід звернути увагу на тридольну пульсацію, характерну для баладного висловлювання, і загального тривожного емоційного стану, що спочатку сповіщав про очікування катастрофи³⁷.

Продовжуючи аналіз шопенівських ініціатив стосовно перетворення технічних кліше, звернемося до другого Етюду в тій самій тональності

³⁷ Помічаючи в Етюді *op. 10 №9* жанрові властивості балади, автор цієї розвідки жодним чином не прагне нав'язати йому програмного змісту. Ідеться про втілення Ф. Шопеном нової, романтичної логіки музичного розвитку. Порівнюючи її з класицистичною, А. Кудряшов відзначає, що відмінності між тією чи іншою, визначаються орієнтацію творців мистецтва класицистичної й романтичної епох на, відповідно, риторично-ораторські і літературно-поетичні прообрази. Звідси – незворотність руху образів, подолання симетрії в тричастних та інших репризних формах, що зумовлює, згідно з А. Кудряшовим, ознаки літературної балади. Учений називає серед них, зокрема, піднесеність музики, яка набуває неабиякої емоційної сили; наскрізний образний розвиток; поміщення головної кульмінації – наприкінці; модифікації репризи; метод тематичної трансформації тощо [77, с. 267–268]. Нескладно переконатися у відповідності баладних якостей, відзначених А. Кудряшовим і виявлених у результаті аналізу шопенівського Етюду. Слушність жанрових аналогій, які виникають між цим твором і літературною баладою, підтверджується хронологічною синхронізацією роботи над етюдами й першими композиціями, які здобули авторське найменування «Балада»: Перша *op. 23* (1831–1836), Друга *op. 38* (1835–1839). Що стосується загального драматургічного руху в Етюді *f-moll* й, зокрема, його «безтілесного», яке ніби по ту сторону земного буття, закінчення, то тут, на наш погляд, можливі паралелі з фіналом Сонати *b-moll* Ф. Шопена – і в тому, і в іншому творі це образ «ніщо», післямова життя і його пристрастей.

f-moll – №2 з *op. 25*³⁸. На нашу думку, його «родзинка» полягає в численно обіграних ознаках вальсовості при виставленому розмірі ζ . Вони визначають «мереживне в'язання» верхнього голосу, який становить типовий зразок шопенівської мелодії, народженої з остинатного руху фігуративних формул, але ще більше – супроводжуючий мелодичний орнамент акомпанемент. Цього разу композитор не прагне змінити конфігурацію арпеджованих формул, але йде шляхом такої їх ритмічної організації, яка і створює відчуття тридольності. Вальсова пульсація вуалюється групуванням тріолей у партії правої руки з чітким розміщенням мотивів відповідно до виставлених розмірів. Водночас між першими тонами тріолей у партії лівої руки вимальовується прихована мелодична лінія, яка то чутна чіткіше, то ховається вглиб арпеджованого руху. Звернімо також увагу на те, що кожен фігуру супроводження композитор розподіляє таким чином, щоб звуки, які входять в ту чи іншу гармонію, створювали враження широкого розміщення, тобто спочатку беруться бас та найверхніший тон і лише потім простір, який виник, ущільнюється середніми. Усі названі прийоми – «майже мелодія», «майже акомпанемент», «майже вальс» – у комплексі створюють ауру мрійливості, поетичність стану, амбівалентність відчуттів, які підсилюють гранично швидкий темп (*Presto*) і ямбічна парність гармоній у двотактах (*D - T*), що спочатку надає імпульсу до руху вперед, цілеспрямованості думки, душевного пориву.

Квінтесенцією шопенівської винахідливості в роботі з арпеджіо можна вважати Етюд *As-dur op. 25 №1*. На нашу думку, це п'єса-признання, і навіть – образ кохання Поета. Звернімось знову до свідчення Р. Шумана

³⁸ І. Белза розглядає його як парний до №1 *As-dur* не лише в тональному аспекті, але і за задумом. Посилаючись на згадки Ю. Косцельської, учений зазначає, що в середині 1830-х рр. («можливо цьому сприяли враження від шуманівського “Карнавалу”?)» Ф. Шопен звернувся до жанру музичного портрету, зафіксувавши в Етюдах *As-dur* і *f-moll* образи, відповідно, Антонія й Марії Водзинських [20, с. 224]. Поділяючись своїми враженнями від авторського виконання другої із названих п'єс, Р. Шуман писав, що Етюд *f-moll* «звучав так чарівно, так мрійливо, так тихо – ніби спів дитини крізь сон» [176, с. 87]. Здається симптоматичним, що процитована стаття підписана іменем Евсебія.

стосовно авторського виконання цього Етюд³⁹. «<...> помилково було би думати, що композитор давав у ньому почути кожна з малих нот. Ні, то були радше хвилі *As-dur*'ного акорду, які знову і знову здіймались на педалі, а крізь гармонії було чути повнозвучну чудесну мелодію, і лише одного разу в середині, поряд з основною мелодією з акордів, чіткіше виокремлювався теноровий голос» [175, с. 87]⁴⁰. Як бачимо, критик не прагне ні виявлення технічного завдання Етюд⁴⁰ *As-dur*, ні його програмного тлумачення. Для Р. Шумана ця п'єса – передусім унікальний звуковий образ, що визначає її зміст – як художній, так і духовний, емоційно-психологічний. Під таким кутом зору носієм музичної виражальності виявляється, головню, сам феномен фортепіанного звучання, що відкриває шлях до сонорики К. Дебюссі. Таким чином, фоніко-акустичний, тембральний фактор в Етюд⁴⁰ *As-dur* набуває тематичного значення, оскільки виступає «від імені» цієї п'єси (див. визначення теми, надане К. Ручьєвською [129]).

З точки зору фактурної організації Етюд *As-dur* дещо нагадує *c-moll*'ний з цього ж опусу. Звуковий простір фігурацій чітко позначений басовою лінією, яка тривалий час постає у вигляді органного тонічного пункту, і мелодично активними верхніми. У середніх голосах розписані різноманітні гармонії у вигляді арпеджіо, які ніби заховані вглиб фактури, що створює враження інтонаційного «мерехтіння». Незмінно стали в партії лівої руки інтервали чистої квінти, у кульмінації – октави, як і в Етюд⁴⁰ *C-dur* №1 *op.* 10 створюють обертоновий ряд, посилений тривалою педаллю. Способи викладу арпеджіо у двох середніх шарах фактури неідентичні – на противагу Етюд⁴⁰ *c-moll* з *op.* 25, де рухи обох рук збігаються, розрізняючись лише за своїм висотним положенням. У партії правої Ф. Шопен бере за основу рух

³⁹ У музикознавчих джерелах часто наводиться шуманівська характеристика Етюд⁴⁰ *As-dur* як поеми. Слід уточнити, що німецьке «*Gedichte*» означає як поему, так і вірш.

⁴⁰ У перекладі І. Белзи цей вислів Р. Шумана викладено дещо інакше: «Було б помилково думати, що в нього була чітко чутна кожна мала нота; це було радше коливання ля-бемоль-мажорного акорду, який то тут, то там по-новому здіймався над педальними звуками: але крізь гармонії чутна була чудова мелодія (записана) великими нотами, і лише всередині, поряд з основним наспівом, з акордів чітко вирізнявся також теноровий голос» [20, с. 225].

ламаних акордових звуків, чим п'єса *As-dur* нагадує *Ges-dur* з *op.* 10. Однак невичерпна фантазія музиканта-виконавця дозволяє йому зваріювати обрану формулу, перекомбінуюючи вхідні в арпеджіо ступені акордів, що відповідає першому з означених В. Бобровським принципів індивідуалізації «загальних форм руху», а саме: «<...> елементи, що утворюють певну цілісність, не змінюючись у своєму єстві, змінюють своє взаємне розміщення» [13, с. 193]. Порівняємо: послідовність ступенів тонічного тризвуччя в *Ges-dur*'ному Етюді – *I–III–V* у вис- і низхідному русі; в *As-dur*'ному – *V–I–III–V* в низхідно-висхідному. Для лівої руки в п'єсі *op.* 25 №1 арпеджіо виписано «арфоподібно» у звичайній послідовності акордових тонів. Таким чином, між гармонічними звуками середніх голосів здійснюється постійний взаємообмін, у результаті чого їх співвідношення набуває властивості комплементарності. Зрештою, при повному дотриманні гомофонно-гармонічного принципу складання музичної тканини фактура виявляється мелодично «дихаючою», інтонаційно розцвіченою⁴¹.

Повертаючись до аналогій між Етюдом *As-dur* та іншими п'єсами цього жанру у творчості Ф. Шопена, відзначимо ще дві. Перша з них стосується трактування гармонії в ролі виражального і, в цьому сенсі, тематичного фактора⁴².

Друга паралель, викликана художнім виглядом Етюду *As-dur*, стосується прийому танення, відходу в майже безтілесний звуковий простір. Таке завершення мініатюри аналогічне розчиненню фортепіанної сонорики в

⁴¹ Відзначимо також тенденцію до розширення інтервальних сполучень при підході до смислових точко-опор окремих фраз, у результаті чого виникає враження просторової пульсації, алгоритму розширення акустичної амплітуди і її стиснення. Максимальна віддаленість басу і інтонаційної точки мелодичної лінії досягає чотирьох октав у момент «тихої» кульмінації.

⁴² Якщо взяти за умову те, що джерелом натхнення для Ф. Шопена послугувала бахівська Прелюдія *C-dur*, що відкриває I том *WTK*, тоді її можна вважати свого роду моделлю для вирішення насамперед шопенівського Етюдю *op.* 10 №1. Про це свідчить рельєфність лінії басу, що слугує імпульсом для народження арпеджованих (мелодизованих) гармоній. Модифікацією цієї ідеї виступає Етюд *op.* 25 №12, де лінія басу графічно не виокремлена, хоча і зберігає роль звукового «поштоуху», а всередині фактурно-гармонічного комплексу проводиться індивідуалізована, означена акцентами тема-мелодія. У Етюді *op.* 25 №1 мелодично розвинений верхній голос акордових горизонталей при інтонаційній подієвості в середніх. В обох згаданих п'єсах бахівська ідея втілюється вкрай опосередковано і розкривається лише під час зіставлення етюдів другого опусу з вихідним з першого.

кадансі Етюдів *f-moll* з *op.* 10, хоча і в зовсім інших драматургічних умовах. З іншого боку, синхронізація рухів у партіях обох рук нагадує про п'єсу в *c-moll* з *op.* 25, різновеликість інтервальних співвідношень між ними – гру подвійними нотами в Етюді *op.* 10 №7.

Якщо спробувати зібрати воєдино всі можливі і ті, що виникають у процесі аналізу, характеристики акустичного образу Етюдів *As-dur*, то вони становитимуть однопорядковий смисловий ряд, який містить лексеми «коливання», «мерехтіння», «сплесків» та ін., які відсилають до просторово-кінетичних і візуально-слухових уявлень. Незважаючи на чітко виражену спрямованість до кульмінації, концепція музичного часу в цьому творі радше може бути названа споглядально-статичною, ніж прогресуючою⁴³. Але у «ставшому» хроносі шопенівської п'єси чітко простежується нев'януча краса світобудови і радість милування нею⁴⁴.

На відміну від арпеджіо, інтерпретованого як горизонтально-мелодична форма викладу гармонічної вертикалі, поступенність, що широко розуміється, згорнута у формулу гами, з самого початку передбачає можливість перетворення фігурації у тематично значущий компонент музичного цілого і в носія власне мелодико-тематичного образу. Зауважимо, що зразків такого роду серед етюдів Ф. Шопена небагато і всі вони зосереджені в *op.* 10. Найочевиднішим перетворенням ідеї гамоподібного руху після Етюдів *op.* 10 № 2 можна вважати *F-dur*'ний № 8. У його основі перебуває винахідливо зварійована формула, що представляє собою

⁴³ Це твердження можна застосувати до більшої частини відомих виконавських інтерпретацій. Однак і тут є свої винятки. Наприклад, у версії Д. Цифри концепцію музичного часу ледве можна назвати «споглядально-статичною», так як трактування сповнене різних емфаз (зокрема і в темпоральному аспекті).

⁴⁴ Як бачимо, в шести п'єсах з двадцяти семи, написаних Ф. Шопеном, відбувається перетворення однієї з первинних моторно-кінетичних ідей піанізму: арпеджіо. Проявляючи невичерпну фантазію, автор втілює цю ідею в різних варіантах: від най, на перший погляд, елементарнішого в Етюді *op.* 10 № 1 – до максимального відходу від звичного вигляду арпеджіо в Етюді *op.* 25 № 1. Індивідуалізація означеної універсальї відбувається за допомогою зміни її конфігурації, фактурно-гармонічного наповнення, але навіть у тих випадках, коли вона, здавалося б, наділяється фоновою функцією, її образно-тематичний зміст не відходить на другий план. Зрештою арпеджіо, завдяки особливим способам розміщення і взаємодії з іншими засобами музичної мови, сприяє індивідуалізації сонорного-акустичного, тембрально-звукового, суто «фортепіанного» образу.

комбінацію з поступеності і ходів на терцію, кварту, квінту. Як і в *Ges-dur*'ному Етюді, з яким цю п'єсу споріднює скерцозно-ігрове начало, Ф. Шопен, витримуючи ритмічну остинатність типу *perpetuum mobile* (спадщина барокової токати), постійно вводить нові, інші стосовно основної, моторно-кінетичні формули. Таким чином одночасно забезпечуються і віртуозно-демонстраційне завдання, притаманне творам у жанрі етюд, і тематичний розвиток. Концертно-естрадна спрямованість п'єси № 8 досягає своєї повної реалізації в середньому розділі, що представляє собою, по суті, масштабну, різноманітну за способами викладу фантазію-каденцію.

Подібно до Етюд, що відкриває *op.* 10, у цій п'єсі встановлюється дворівнева фактура, пласти якої мають тематичне значення, унаслідок чого вони стають функціонально рівнозначними. Мелодичну фігурацію в партії правої руки супроводжує тематично індивідуалізована, ритмічно пружна партія лівої. Короткі форшлаги, розмашисті інтервальні ходи, пунктирні фігури створюють жанрово-характеристичний, скерцозний образ, що розкриває іншу – порівняно з *perpetuum mobile* верхнього голосу – грань ігрової семантики. Імпульсом до цієї скерцозної сценки слугує «задирлива» трель, з якої починається п'єса. Завершується Етюд *F-dur* унісонно викладеним віртуозним пасажем і серією акордів *arpeggiato*, в останньому з яких тоніка в партії лівої руки викладена в широкому, у партії правої – тісному розміщеннях, тобто з урахуванням обертонових властивостей різних регістрів фортепіано. Розміщені таким чином звуки тонічного тризвука в сукупності охоплюють діапазон у чотири октави: від *F* до *f*³⁴⁵.

⁴⁵ Відзначимо винахідливість Ф. Шопена, говорячи про застосування в якості кінцівки Етюд синхронного виконання в швидкому русі фактурних формул. Кожен раз цей прийом набуває нового образно-драматургічного значення. У Етюд *f-moll op.* 10 мерехтливі відблиски, породжені мелодико-гармонічними сполученнями, контрастують з насиченою тканиною п'єси. Образна антитеза між пристрасно висловлювання, що панує протягом усієї розповіді, і «безтілесністю» останніх тактів залишає враження драматичної недовомленості: щось на кшталт «подаліше – мовчання» шекспірівського Гамлета. У Етюд *As-dur op.* 25, навпаки, арпеджіо, які ллються, кадансової зони подібні легкому вітерцю, мрії, що зникає, прозорому світлому серпанку, котрий окутує улюблений образ. Виникає свого роду звукове *sfumato*, яке переймає стильові знахідки композиторів-імпресіоністів і, передусім, К. Дебюссі. На цьому тлі вирізняється заключний пасаж етюд *F-dur op.* 10, вирішений у дусі «діамантної» бравури, – ефектний прийом, що закріплює враження віртуозної концертності і виступає тією самою кульмінацією-метою всієї п'єси.

Дещо окремо стосовно розглянутих п'єс, які запроваджують ідею використання арпеджіо і гамоподібного руху, перебувають Етюди *As-dur* і *c-moll* з *op.* 10. У першому з них арпеджіо партії лівої руки викладено таким чином, що спочатку звучить широкий хід на акордовий звук, що перевершує октаву, потім йде охоплення інших тонів гармонічної вертикалі в низхідному напрямі, що загалом нагадує мелодичний прийом заповнення стрибка. Крім того, спеціальними штилями і графікою (половинна тривалість з точкою або четвертна з точкою) вирізняються звуки, які повинні витримуватися, утворюючи мелодичний «горизонт»: усі вони виставлені з часовим зсувом, на слабших долях тактів, що привносить у рівномірний рух восьмими елемент синкопування⁴⁶.

Зазначені ритмічні складності властиві й партії правої руки. У першому проведенні теми акцентами в кожній тризвуковій групі відзначені то перший, то другий, то третій звуки. Оскільки ж акцент падає на секстову вертикаль, тобто є подвійні ноти, – виникає відчуття сильного часу. У результаті, якщо в лівій руці метрична пульсація відповідає виставленому розміру 12/8, то в правій – тому, що мається на увазі («віртуальному») 6/8⁴⁷.

Етюд *As-dur* № 10 цікавий не лише демонстрацією виражальних і формотворчих можливостей метроритмічного начала, але і фактурно-мелодичним викладом музичного матеріалу в партії правої руки. По-перше, в ньому укладені ідеї, пов'язані з поступенністю і навіть хроматичними гамоподібними послідовностями. По-друге, мелодична лінія являє собою

⁴⁶ Нагадаємо, що Р. Шуман відносив цей Етюд до класу труднощів, зумовлених технічними прийомами, що потребують майстерності і точності саме «в акцентуванні, тактовому діленні і ритмі» [176, с. 304–306], хоча в партії лівої руки міститься широке розміщення ступенів арпеджіо.

⁴⁷ Під час повторення цього матеріалу в перших чотирьох тактах (нота в ноту) у партії лівої руки додаткові штилі відсутні; у партії правої тернарні групи змінюються бінарними, акценти над подвійними нотами не проставлено, але з'являються четвертні штилі, що виокремлюють і, отже, акцентують перші долі кожної групи нот. Нова версія – поворот ритмічної гри – міститься в другому реченні теми, де права і ліва руки виконують ті ж фігури поза будь-якою ритмічною диференціацією в рівному русі штрихом *staccato*. У другій частині складної тричастинної форми знову чергуються тернарні і бінарні ритмічні групи, причому в перших зберігається початкова акцентуація, а, в других – замість додаткових штилів виписані мотивні ліги. У середньому розділі і в репризі подібні виконавські вказівки майже відсутні, що можна витлумачити як авторське запрошення піаністові закликати на допомогу свою уяву і долучитися до запропонованої гри.

майстерно завуальовані і такі, що періодично з'являються секстовими вторами, ламані октави. Отже, Ф. Шопен з'єднує водночасі щонайменше дві, а з урахуванням партії лівої руки – три фактурні ідеї, і таким чином ігрове начало поширюється як на музичний час, так і на музичний простір. У результаті народжується дражливий, грайливо-жіночний образ, нескінченно мінливий і безтурботний: ніби інша сторона жіночності, порівняно з його поетичною, мрійливою іпостассю, відображеною в Етюді з *op. 25* у тій же тональності. З точки ж зору піаністичних прийомів обидві п'єси в *As-dur*, як було показано, вбирають у себе елементи інших; на основі їх комбінації виникає індивідуальний фактурно-тематичний «екзерсисний» образ.

Різноманітністю моторно-кінетичних фігур відрізняється Етюд *op. 10* № 12. Його схожість з п'єсою на композиційному рівні проявляється в наявності вступу – єдиний випадок в *op. 10*. Як і в Етюді *f-moll* з того ж опусу, фігураційний рух становить драматургічний фон для інтонаційно і ритмічно індивідуалізованої теми-мелодії. Однак на противагу витриманості єдиної формульної ідеї, що варіюється лише за допомогою зміни інтервального складу, властивої Етюду №9, у п'єсі, що завершує *op. 10*, очевидне постійне оновлення супроводжуючого голосу. Ф. Шопен використовує такі мелодичні комбінації всередині фігураційних груп і між ними: м 2 + б (м) 3; поступенність, якій передують стрибок, арпеджіо; ланцюжок малосекундових пар у висхідному хроматичному русі; безтерцієві або безквінтові сполучення гармонічних ходів; послідовність широкого інтервалу з малосекундовим, яка утворює приховане двоголосся з підкресленням у нижньому голосі плачової інтонації. Справа, однак, не лише в різноманітності формул руху, але і в їх виразності, силі експресії. Постійна їх зміна надає драматургічному фону пристрасності, нервовості, поривчастості, спрямованості. Водночас велика кількість малосекундових мотивів, які пронизують також і тему-мелодію в партії правої руки, сприяє накопиченню функціонально-гармонічного напруження, з одного боку, і

втілення пов'язаних з цими інтонаціями образів скорботи – з іншого. Важливо підкреслити, що подієвість фігураційного руху народжується в умовах остинатного «бігу» шістнадцятих. Поєднання ритмічної незмінності і мінливості конфігурацій моторно-кінетичних груп немов звертає енергію екстравертного висловлювання всередину, у глибинні шари психологічного стану, у результаті чого патетика ораторського красномовства врівноважується силою особистісного переживання. Особливо виразно «єдиначасовий контраст» емоційних енергій відчутний у репризі, де тема-мелодія втрачає певну прямолінійну плакатність, насичуючись інтонаційно-ритмічними прийомами мовленнєвого інтонування. Нагадаємо, що аналогічне просування до декламаційно-речитативного начала притаманне і Етюд *f-moll* № 9. Їх споріднює також типовий для шопенівських творів у цьому жанрі завершальний пасаж кадансової зони. Але, як завжди, далекий від самоповтору, композитор цього разу поміщає згаданий пасаж після тривалого згортання динаміки, певного стримування темпу, на тлі чого потужний ривок, який повертає і первісний характер руху, і початкове *ff*, сприймаються як вибух відчаю і протесту, який завершується, однак, настільки ж гучно проголошеним пафосом самоствердження.

Розглянуті зразки надають досить чітке, – але далеко не вичерпне! – уявлення про те, що в основі шопенівського *inventio*, спрямованого на перетворення елементарних піаністичних формул, перебуває варіантність мислення. Однак, крім зміни конфігурації інваріантної фігури, в етюдах Ф. Шопена спостерігається принцип «варіації на варіацію», або «вторинне» варіювання. Прикладом може стати Етюд *op. 25* № 11 *a-moll*. Подібно до п'єси *c-moll* з *op. 10*, він відкривається вступом, але якщо в *c-moll*'ному вступ відразу налаштовував на монообраз, то в *a-moll*'ному – контрастує з основним розділом у темповому і динамічному аспектах за принципом антитези. Фактура Етюд *op. 25* № 11 складається з двох шарів, що створюють єдиначасовий контраст, коли лавиноподібному потоку фігурацій

у правій руці протистоїть ритмічно та інтонаційно структурована тема в лівій. З точки зору «вторинного» варіювання інтерес становить рисунок верхнього фігураційного пласта. Він народжується з руху ламаними інтервалами, що нагадує про аналогічний прийом, але в умовах діатоніки, в Етюді *op.* 10 № 5. Водночас верхні звуки інтервальних структур, що у своїй послідовності представляють собою спадну хроматичну гаму, відсилають до № 2 з *op.* 10, а оперування різними за величиною співзвуччями – гра подвійними нотами, – безпосередньо пов'язує його з Етюдами № 3 і № 7 з *op.* 10. З уже розглянутими Етюдами *a-moll*'ний зближує змінність технічних формул, зокрема арпеджіо, які варіюються з широким розтягуванням рук, а також хвилеподібним рухом у широкій теситурі. Таким чином відбувається розвиток у верхньому шарі фактури, забезпечуючи не лише безперервність розгортання фігурацій, а й постійну оновлюваність образно-драматургічного процесу. У партії лівої руки хід тематичних подій стимулюється тонально-гармонічними перетвореннями і нагнітанням драматичного напруження в других реченнях повторюваної теми.

Єдиначасовий контраст фігураційного і структурованого матеріалу актуалізує питання про співвідношення в Етюді *a-moll* мелодичного рельєфу і драматургічного тла у партіях правої і лівої рук. Якщо мати на увазі, що образ народжується з поєднання вольового, контрольованого і такого, що дисциплінує, начала зі стихійним, тоді функціонально-семантична роль голосів стане рівнозначною. З точки ж зору фактурної організації в Етюді *a-moll*, як і в *c-moll*'ному з *op.* 10, вони можуть бути розділені на два різних мелодико-тематичних начала⁴⁸.

⁴⁸ Драматургічна логіка Етюдю *a-moll* з *op.* 25 має властивість баладності, що зближує його з п'єсою № 9 з *op.* 10. Баладність проявляється в підготовці основних подій епічним «зачином», повторюваністю героїчної теми в партії лівої руки, високим енергетичним напруженням, що пов'язаний із фактурним оформленням фігурацій і їх густою хроматизацією, далеко не завжди зумовленою гармонічною вертикаллю. Баладна оповідальність позначається в прийомах, властивих програмній музиці або тих, що викликають сюжетно-ситуативні асоціації. Йдеться про пік кульмінаційного наростання, коли на вимогливе «питання» вихідного мелодичного обороту двічі надано «відповідь» за допомогою зустрічного руху ламаних інтервалів в обох руках, що завершується обривом на зменшеному септакорді. До цього ж смислового ряду належить кульмінація «в останній момент»: гучне утвердження героїчного, протестного образу з подальшим

Змішання різних ігрових прийомів притаманне Етюду *op. 25 № 6 gis-moll*. У музичному побуті його не випадково називають «терцієвим», оскільки в ньому Ф. Шопен жодного разу не відступає від терцієвих сполучень у партії правої руки. Однак, дотримуючись обраного інтервалу (варіюється лише його якісний показник: м.3 або б.3), композитор «виписує» за його допомогою різні фігури: трелеподібні, рух по тонах хроматичного звукоряду, оспівування устою, почергове розкладання акордових позицій. Таким чином досягається різноманітність не лише «етюдних завдань», а й тематизму, оскільки кожна фігура народжує новий музичний образ, деталізуючи основний і вносячи в нього динамічне начало. Водночас змінність функцій і фактурних прийомів притаманні партії лівої руки: вона то супроводжує фігурації широкими арпеджованими гармонічними ходами, то проводить контрапункт, то наділяється темою-мелодією, то синхронізується з правою. Рухливість фактурного рельєфу також сприяє розцвічуванню монообразу різноманітними деталями, долаючи притаманну жанру етюдів відому одноманітність протікання звукового процесу.

Парний «терцієвому» – «секстовий» Етюд *Des-dur*, навпаки, звернений до генезису жанру. Він являє собою рід токати з еквіритмічними рухами обох рук. Шопенівська «мэта» тут проявляється в особливій обертоново-акустичній якості сонорики, зумовленій переважно широким розміщенням вертикалей, утворених поєднанням тонів в обох руках, а також у мелодизації безперервного руху, легкості звучання і граничній стислості, майже швидкоплинності.

Токатністю відзначено і Етюд *As-dur № 3* з «Трьох нових етюдів». За характером він споріднений з «секстовим», але відрізняється від нього ритмічно і фактурно. Немов підхоплюючи ідеї п'єси в тій же тональності з

потужним злетом обох рук по звукоряду мелодичного *a-moll* у діапазоні чотирьох октав. Звернемо також увагу на ще один приклад завершення етюдів еквіритмічними фігураціями в обох руках і «сильним» прийомом віртуозного пасажу, що справляє приголомшливе враження не стільки від піаністичної майстерності – як, наприклад, в Етюді *F-dur op. 10*, – скільки від зростання експресії і «викиду» емоційної енергії.

ор. 10, автор грає ритмічною пульсацією, поміщаючи в партії правої руки тріолі, у лівій – дуолі. Як і в «секстовому», рівномірність руху не перешкоджає створенню виразної мелодії, що утворена верхніми голосами тризвукоих вертикалей. В оформленні цих структур, як і в ритмічній пульсації, простежується дія ігрового начала. Їх склад періодично міняється: то тризвуки і його звернення, то неповні септакорди; великі секунди то вгорі, то внизу. Іноді один зі звуків тризвукової структури «випадає», іноді, навпаки, з'являється додатковий.

Звернемося до початку лінії, яка об'єднує Етюди з використанням прийому подвійних нот. Її відкриває Етюд *E-dur op. 10 № 3*⁴⁹, він же стає першим із серії п'єс з контрастною серединою або початковою медитативною образністю⁵⁰. Мабуть, це єдиний етюд композитора, який містить детальну агогічну розмітку. Позначений темп *Lento ma non troppo* коригується в кадансах першої частини ремарками *stretto* з наступним *ritenuto*, посиленням *tenuto*, а в середньому розділі – *poco più animato*. У кульмінації виставлені і ремарки іншого штибу: *con forza*, *con fuoco*, *con bravura*, а також *legatissimo* – не говорячи вже про динамічні відтінки. Така деталізація виконавського плану твору чітко свідчить про розуміння в цьому випадку етюду як п'єси, а загальна драматургічна логіка відсилає до баладної розповіді⁵¹.

З точки зору віртуозно-технічних формул цікавий середній розділ Етюду, де представлена гра різновеликими в інтервальному аспекті подвійними нотами. Як і в уже розглянутих зразках, у ній використовується

⁴⁹ У цьому випадку вислів «подвійні ноти» може здатися дещо схематичним, так як *Tristesse* це передусім Етюд на розвиток поліфонії.

⁵⁰ Як зазначає І. Белза, Ф. Шопен не відразу знайшов художній вигляд Етюду № 3. У рукопису спочатку був виставлений єдиний темп *Vivace ma non troppo* і лише згодом, в остаточній версії, сформувався та концепція п'єси, яка широко побутує у виконавській практиці [20, с. 178].

⁵¹ Під час зіставлення крайніх і середньої частин складної тричастинної форми з образно-тематичних позицій означається така властивість балади, як подвійний час: оповіді (тут – середній розділ) і оповідача (крайні частини). Принагідно зауважимо, що такий прийом, щоправда, істотно ускладнений задумом іншого масштабу застосовано у Другій баладі Ф. Шопена, а аналогом Етюду *op. 10 № 3* в цьому плані правомірно вважати Мазурку *op. 17 № 4 a-moll*.

прийом мелодизації фактурно і ритмічно однорідного матеріалу, а також діалогічні – питання-відповідь – структури. Концертно-художній зміст Етюдів в його середній частині підкреслюється ремаркою *con bravura*, який орієнтує виконавця не лише на зовні блискучу подачу кульмінації, але і на екстатичність висловлювання, що різко відрізняється від «вокальної» фактурно-мелодичної кантילени, пісенного тематизму крайніх.

Подієвістю, хоча і в іншому дусі, відзначено ще один Етюд «на подвійні ноти»: *C-dur* з того ж опусу. Як і згодом третій «новий», він містить комбінації різновеликих інтервалів, причому в повторюваній темі перші в парі міняються за складом, другі ж зберігають секстову структуру, у результаті чого виникає враження вигадливої гри. Ніби доповнюючи і продовжуючи цю гру, композитор робить усе можливе, щоби позбавити *C-dur* його «білоклавішності», виписуючи альтеровані ступені у фігураційних групах, хроматичні послідування в лівій руці, відхилення в побічні тональності. У середньому розділі партія лівої руки досягає значної різноманітності: короткі грайливі фігурки з широко розміщених мелодико-гармонічних послідовностей змінюються, урешті, виразною темою⁵².

Етюдів, оснований на грі подвійними нотами, подібні ті, у яких мелодична лінія вписана в акордові вертикалі. В *op. 25* до композицій такого типу належить № 4 *a-moll*. Цей зразок може слугувати переконливим прикладом поєднання абсолютно рівномірного руху і мелодичної виразності. Індивідуальних ознак Етюдів *a-moll* № 4 надає насамперед його ритмічна організація. У той час як ліва рука регулярно «відраховує» метричні долі такту, права зміщується на другу восьму кожної з них, тобто виконує свою партію у вигляді синкопи. Не менш оригінально розподіляються між ними мелодичні голоси. Головна ініціатива в цьому плані належить акцентованій лінії акордів правої руки. Однак між нею і басом виникає двоголосся з

⁵² Додамо, однак, що, як і в інших етюдах з використанням подвійних нот, у фігураційному матеріалі ніде не втрачається мелодико-тематичне начало.

метричним зміщенням голосів. Водночас, уже в ритмічній синхронності означається двоголосся лінії верхнього голосу у правій руці та інтервальних структур в обох. Таким чином відбувається «тотальна» мелодизація, на перший погляд, гомофонно-гармонічної музичної тканини, її насичення прихованими голосами. Власне гармонічна вертикаль багатозвучна, містить дублюючі один одного тони, однак в умовах швидкого темпу і уривчастого штриха, а також розділеності паузами акордів правої руки, викладених короткими тривалостями, поява високої щільності звука, яка могла б виникнути при такій фактурі, абсолютно нівелюється. В Етюді № 4 (як і в третьому «новому») склад вертикалей у правій руці нестабільний. Його інтервальна структура часто змінюється, що слугує додатковим фактором інтенсивного гармонічного розвитку, особливо в середній частині. Водночас змінність інтервальних величин сприяє враженню акустичного алгоритму розширення і стиснення.

Народження мелодії з гармонічних послідовностей у незмінному остинатному русі притаманне Етюду *Es-dur op. 10 № 11*. Але в цьому випадку головний виражальний засіб – фоніко-акустичний, створюваний багатозвучними вертикалями в широкій теситурі прийомом *apedjato*. Як і в п'єсі, що відкриває *op. 10*, феномен звучання «ілюзорно-обертонового фортепіано» в сукупності з гармонічними фарбами визначають суть художнього образу. Але якщо в п'єсі *C-dur* шукана якість досягалась за допомогою фортепіанної «реверберації», унаслідок чого виникало враження заповненості акустичного простору, то в Етюді *Es-dur* вона забезпечується сонорного-гармонічним «мерехтінням». В обох випадках важлива роль покладається на праву педаль. Уміння Ф. Шопена в зовнішньо гомофонну фактуру вплітати мелодично значимий тематизм, що зростає з рівномірного руху, демонструє Етюд *Ges-dur op. 25 № 9*. Відокремлений від інших звуків акорду бас супроводу претендує на мелодичну самостійність. Одночасно виокремлені спеціальними штилями і акцентами нижні ноти ритмічних груп

утворюють двоголосся з лінією басу. У самих групах завдяки ламаній октаві на першому тоні ритмічна формула з чотирьох рівновеликих нот у реальному звучанні перетворюється в групу «восьма – дві шістнадцятих», що надає п'єсі танцювальності. Цей Етюд, таким чином, може слугувати прикладом уміння досягати потрібного результату, не ускладнюючи фактурно-формульних засобів, а дотепно їх обіграючи за допомогою точно знайдених деталей.

Інший підхід до «пророщення» додаткових голосів в однорідній фактурі спостерігаємо в Етюді *cis-moll op. 10 № 4*. Відзначимо, що він вирізняється на тлі інших, по-перше, рівноправною участю у фортепіанній моториці обох рук, по-друге, – частою зміною фігур в укрій швидкому темпі (*Presto*), причому кожна з них постає особливим «етюдним завданням». Вирізняються: лінія нижніх нот на всіх долях такту, поступенний або зі стрибком рух супроводу, а часто і середніх голосів. Кульмінаційна зона відзначена появою тематично рельєфних фраз, що становлять у парі з подальшими фігураціями питально-відповідальну структуру (зазначену вище в Етюді *E-dur* з цього ж опусу). Тут також використовується фантазійно-каденційний прийом відтворення обома руками стрімких фігур, зокрема різних за фігурацією в правій і лівій руках. В ускладненому вигляді аналогічний виклад становить зміст коди: вищий пік демонстрації технічної досконалості з точки зору концертної практики – і енергії бунтівливості з позиції емоційно-образної: *con più fuoco possibile* (нагадаємо, що в зовсім іншому семантичному та функціонально-драматургічному ключі вирішено предикт до репризи Етюдів *F-dur* з *op. 10*)⁵³.

⁵³ Пристрасність, яка межує з відчаєм, нервова збудженість, що панує в Етюді, крім фігуративно-формульної мобільності, навіть гарячковості, пов'язані не меншою мірою з ритмічною пульсацією. Метричний рух голосів супроводу змінюється швидким «коментарем» з другої восьмої сильної долі, а рельєфні фрази в кульмінації виписуються як би «повз» метричної сітки. До того ж часто на слабкому часі такту виставлені активні вертикалі, підкреслені акцентами і *sf*. Урешті складається типово романтичний образ душевного сум'яття.

У Етюдах *op. 25* вирізняються два варіанти вирішення подібних фактурно-ритмічних ідей: *F-dur* № 3⁵⁴ і *e-moll* № 5⁵⁵. В Етюді № 3 октавні ходи в партії правої руки заповнюються синкопованою ритмічною фігурою хорейної стопи, яка логічно об'єднується з верхніми звуками октави в індивідуалізований мотив. Водночас нижня нота синкопованої фігури ритмічно дотримується, утворюючи самостійний фактурний горизонт. Два плани музичної тканини виокремлюються також у партії лівої руки. В Етюді № 5 синкопована фігура приховує в собі два голоси: верхній – мелодичний рельєф, і нижній – супроводжуючий, що виникає як результат неприготованих затримок. Виклад матеріалу в партії лівої руки мінливий. Спочатку він являє собою акорди арпеджіато в широкому розміщенні на сильній і слабкій долях такту 3/4, що надає руху танцювального відтінку, потім ритмічно дублює праву руку, але у вигляді ламаного арпеджіо, а згодом розділяється на два пласти. У репризі першого розділу в партії правої руки відбувається перевиклад фігури, що перетворюється в короткі форшлагги, і це нагадує смислове переакцентування теми в Етюді *As-dur op. 10* № 10. Фінали крайніх частин складної тричастинної форми в п'єсі *e-moll* також зварійовані, що демонструє уникнення Ф. Шопеном будь-яких самоповторів, коли йдеться про будь-який фактурно-фігуративний прийом. У репризі першого розділу знімаються і синкопи, а голоси теми синхронізуються, причому нижній виписаний з форшлаггами. Потім з акордовими форшлаггами виставляються домінантові й тонічні ступені *e-moll*, розділені паузами, і фермати в очікуванні контрастної середини. У коді загальної репризи багаторазово повторюються з форшлаггами *h* і *gis¹* в оточенні триваючих тонічних звуків, форшлагги змінюються трелями, і тоніка *con forza fff* закріплюється пасажем через усю клавіатуру в *E-dur* –

⁵⁴ Перший із них видався Р. Шуманові недостатньо новим в образному плані, «ніж за фігурацією». Його характер критик визначає як «чарівну бравуру» [176, с. 87].

⁵⁵ Відзначимо відразу, що в цьому плані ще одним аналогом – новим втіленням того ж прийому – стане Прелюдія *C-dur*, що відкриває *op. 28*.

семантично інакше представлений аналог останнього такту Етюдів *op. 25* № 11. У цьому випадку ефектність блискучої «точки» концертно-художнього етюдів слугує віртуозно-риторичним цілям піанізму.

Парність розглянутої п'єси встановлюється стосовно «баладної» мініатюри *E-dur* з *op. 10*, оскільки в ній також порушується властива жанру етюдів монообразність. Однак в Етюдів *e-moll* з *op. 25* спостерігається зворотна послідовність: з крайніми рухомими частинами контрастує повільніша в однойменному мажорі⁵⁶.

Контраст між крайніми і середнім розділами, але такий, який уже доходить до антитези, притаманний Етюдів *h-moll op. 25* № 10. Хроматизований рух октав в обох руках, що створює образ з відтінком інфернальності, протистоїть ліричній експресії, *h-moll* – однойменному *H-dur*. Зберігаючи етюдну формулу октавного руху в партії правої руки, композитор поліфонізує фактуру лівої. Водночас обом партіям властива «густа» хроматизація, що сприяє зближенню контрастних розділів стилістично. В останніх тактах Етюдів виявляється варіант вже знайомої нам ремарки: *più forte possibile*.

У процесі порівняння Етюдів двох опусів стає очевидним ускладнення у другому з них шопенівської гармонічної мови, прагнення до її хроматизації, що слугує додатковим стимулом до розшарування музичної тканини на голоси. Показовим є другий Етюд з «нових». Його технічне завдання полягає насамперед у поєднанні *legato* мелодичного рельєфу і *staccato* супутньої лінії в партії правої руки. Уривчастим штрихом з великими стрибками грає ліва. Нарешті, двоголосся правої складається з різновеликих інтервалів, комбінації яких щоразу змінюються. Уже в перших тактах між голосами виникають перечення (*ges – g*), трактовані як результат

⁵⁶ Концертна подача музичного образу пов'язана з крупним штрихом викладу теми-мелодії в «баритональному» середньому голосі на тлі легких подувів ламаних арпеджіо в партії правої руки, що створюють враження повітряних хвиль. Особливо очевидні пейзажні асоціації виникають у репризі середньої частини, коли тріолі, що ллються, перетворюються у квартоль шістнадцятих. Загалом за характером цей розділ Етюдів нагадує оперну аріозність визнання і водночас – ліричний ноктюрн.

мелодичного руху і гри відхиленнями в споріднені тональності, які істотно ослабляють відчуття центральної підвалини *Des-dur*. Тим дотепніше вирішено завершальний каданс п'єси: елементарно-прямолінійне розв'язання D_7 в T . Завдяки коротким штрихам музична тканина не здається перевантаженою; навпаки, ажурне плетиво верхнього голосу на «легкому» тлі, майже незмінне проходження розміреності тридольного метра з м'яким підкресленням гармонічними засобами сильних доль такту створюють у результаті образ граційного вальсу з характерними для жанру «кружлянням» і формулою супроводу.

У панорамі розглянутих Етюдів Ф. Шопена простежується тенденція до охоплення і диференціації трьох родів висловлювання: дієвих, що підрозділяються на скерцозно-ігрові та драматичні, часом з інфернально-демонічним «підсвічуванням»; баладно-оповідні або баладно-картинні; ліричні. Останні можуть трактуватися широко, оскільки особистісно насичене начало проникає і в інші образно-семантичні сфери. Однак найнаочніше, повно, послідовно лірика постає в повільних етюдах Ф. Шопена. Про те, що автор цінує ці занурення в психологічні глибини, свідчить поміщення інтимно-ліричних одкровенень у кожен з двох написаних ним опусів Етюдів; ними ж він починає три «нових». Здається симптоматичним вибір у всіх повільних п'єсах мінорних тональностей, що відзначаються певною подібною «репутацією»⁵⁷. У Етюді *es-moll* з *op.* 10, чий «осінній» колорит особливо вражає після блискучого *Ges-dur* попереднього, функцію *perpetuum mobile*, яка притаманна жанру, виконує супроводжуючий мелодичний голос. Як можна було переконатися на прикладі п'єс, що проаналізовані вище, Ф. Шопен доволі часто змінює в них конфігурацію заданої формули руху. Навпаки, в Етюді № 6 він жодного разу

⁵⁷ Можливе припущення про орієнтацію композитора на риторичку скорботи і душевної тяжкості, яка пов'язана саме з цими звуковисотними ладами в Прелюдіях і фугах Й. С. Баха. Зрозуміло, йдеться не про можливість тих Євангельських підтекстовок, про які пише Б. Яворський у відомих тлумаченнях «малих циклів» *WTK* [177].

не відступає від обраного мелодичного рисунка, що представляє собою графіку кола: символ нескінченності в бароковій риторичній та замкнутого простору – в епоху романтизму. Так етюдний за своїм походженням прийом – формула остинатного *perpetuum mobile* – перетворюється в найважливіший фактор розкриття внутрішнього самовідчуття особистості. Сповідальний тон Етюду *cis-moll* з *op. 25* заданий у першому ж такті (вступ), написаному в речитативно-декламаційній манері⁵⁸. Завдання тут не стільки технічне, скільки фактурне, і пов'язане з необхідністю темброво-інтонаційної індивідуалізації голосів фактури й звукового балансу між ними. Особливо гостро воно стоїть у кульмінаційній зоні, де нижній голос, який дедалі більше розкріпачує, висуває певні вимоги і до технічної вправності піаніста. Етюд *f-moll*, що відкриває три «нових», не можна з повним правом віднести до повільних. Він доволі рухливий за темпом (*Andantino*), до того ж написаний у розмірі ϕ . Однак він дотичний до повільних за своїм ліричним забарвленням, «ноктюрновою» інтонацією. З точки зору засобів виразності і «етюдного завдання» ця п'єса, немов у дзеркалі, відбиває вже використані раніше композитором прийоми, але водночас і передбачає майбутні опуси автора. Наявність вступу сприймається як перекличка з Етюдами *op. 10* № 12, *op. 25* № 7 і № 11; поліритмія верхнього й нижнього голосів відсилає до ритмічних ігор *As-dur*'ного *op. 10* № 10, частково *f-moll*'ного *op. 25* № 2; фігура кружляння – до *f-moll*'ного з *op. 25*.

Аналіз 27 етюдів майстра дозволяє об'єднати виявлені в них індивідуальні авторські жанрово-стильові властивості в комплекс засобів, за допомогою яких поетика концертно-мистецького шопенівського етюду набуває феноменологічної форми. У цей комплекс входять:

⁵⁸ Розспіваність двох мелодичних ліній, чіткий розподіл функцій голосів на ведучі і супроводжуючі неодноразово провокували музикантів на ансамблеве прочитання його фактури. Л. Гінзбург виявляє аранжування, відповідно, для струнного квартету М. Балакірева, для фортепіанного тріо О. Вержбиловича, дуету віолончелі та фортепіано О. Глазунова [36, с. 344–347]. І все ж поза суто фортепіанним звучанням шопенівський Етюд втрачає ту стримано-благородну ауру ліричного висловлювання, яка абсолютно позбавляє «п'єсу стану» сентиментальності, домашньої (салонної) «душевності». Ці ознаки неминуче виникають у струнних перекладаннях, до того ж в інших тональностях.

- індивідуалізація фігураційного руху, завдяки чому із «загальних» форм він перетворюється в конкретно-образні;
- у якості індивідуалізованої музичної ідеї піаністичні формули слугують фактором інтонаційно-тематичного розвитку, у процесі якого зазнають гармонічних і теситурно-просторових змін;
- цей же процес стимулюється зміною – найчастіше надзвичайно динамічною, як в Етюді *op. 10 № 4* – моторно-кінетичних фігур;
- фігураційний тематизм нерідко взаємодіє з контрастними тематичними структурами (лініями й інтервально-акордовими вертикалями) другого фактурного шару, що істотно коригує етюдну модель «фігураційний рух – супровід – акомпанемент»;
- у глибині фактури і навіть у зовнішньо одноголосній лінії з'являються приховані голоси, також сприяючи тематизації, мелодизації і поліфонізації музичної тканини;
- аналогічний результат почасти досягається за допомогою гармонічних засобів, у яких діатонічна основа збагачується активною хроматизацією;
- створенню в етюді індивідуалізованого художнього образу, донесенню концептуального сенсу суттєво сприяє «фортепіанність слуху» Ф. Шопена, що виражається в розробці обертонового потенціалу інструмента і його теситурно-реєстрових можливостей, унаслідок чого й сама фортепіанна сонорика починає претендувати на роль чи не прача народження творчого задуму і його реалізації в інтонаційно-тембровому, акустично-звуковому матеріалі, що неможливо не пов'язати з піаністичною імпровізаційно-виконавською складовою музичної свідомості Ф. Шопена;
- на всіх рівнях музичного тексту в етюдах спостерігається дія варіантно-варіаційного мислення майстра. Вона проявляється у створенні різних конфігурацій однієї формульної ідеї; у ритмічному переакцентуванні

вже показаного тематизму в конкретному зразку; в образно-фактурних втіленнях концертного принципу ефектної кінцівки («останнього слова»); у використанні в різних драматургічних контекстах прийому «крапки»: «танення», «розчинення», «вознесіння»; в окремих властивостях баладної жанровості – тобто в комплексі засобів, звернених як до віртуозної, так і до концептуальної складових поетики концертно-художнього етюд.

Демонструючи в Етюдах невичерпну фантазію у винаході або перетворенні моторно-рухових формул, Ф. Шопен не обмежується фортепіанною пластикою. Тут кристалізується мова шопенівського піанізму, невіддільна від композиторських відкриттів майстра у сфері мелодики, гармонії, просторово-часових принципів організації музичної матерії в її статичному зрізі і динамічній проєкції; у сукупності їх дії народжується той унікальний звукообраз, завдяки якому Ф. Шопен зазвичай називається «Поетом фортепіано». Таким чином саме етюд, покликаний сприяти встановленню контакту людини й інструмента, доводити цей контакт до досконалої гармонії, виявився благодатним ґрунтом для самоідентифікації польського романтика як музиканта особливого типу, чий піаністичний слух і відчуття природності тактильного зв'язку з інструментом стимулювали ті творчі відкриття у сфері виконавства та композиції, які визначили музичний стиль Ф. Шопена.

2.2. Принципи циклізації Етюдів Ф. Шопена

У паралель з тенденцією до циклізації малих форм музичного мистецтва в ХІХ ст., особливо в його першій половині, широкого поширення набули різноманітні «школи», які представляли собою збірники етюдів на різні види піаністичної техніки. Очевидно, що шопенівські Етюди не можуть бути названі «школою», якщо під нею розуміти систематичне розміщення етюдів за принципом зростаючої складності технічних прийомів, які

опановують учні. Водночас дозволено вважати їх такою, маючи на увазі зафіксованість у сукупності етюдів персональної школи шопенівського піанізму, повз яку не проходить жоден юний і навіть просунутий музикант, котрий опановує таємниці віртуозного володіння фортепіано. Більше того, суто технічні труднощі, що містяться в Етюдах Ф. Шопена, привабливі для виконавців, які бажають похизуватися майстерністю володіння фортепіанною моторикою. Учені надають перевагу іншим найменуванням сукупності цих шопенівських творів: «збірник» (М. Томашевський [148, с. 376]), «серія-цикл» (І. Белза, [20, с. 174–175]), «зошит» (А. Соловцов, [137, с. 383]), «цикл» (К. Зенкін, [59, с. 43]). Вони обирають різні шляхи огляду зразків, що містяться в обох опусах. У характеристиці Етюдів *op. 10* Ю. Кремльов спочатку відзначає проблеми піаністичної техніки в кожному з них, потім переходить до аналізу їх змісту, дотримуючи в обох випадках того порядку, у якому вони розміщені [76, с. 388–398]. Аналогічний алгоритм опису Етюдів *op. 25*, які науковець вважає новим найважливішим етапом «узагальнення піанізму Шопена» [там само, с. 429–438]. Три «нових» етюди, незважаючи на їх інструктивне призначення, учений не долучає до віртуозних і вважає, що вони присвячені «завданням емоційного виконання мелодичних ліній, поліритмії, незалежності пальців» [там само, с. 469]⁵⁹.

Подібно до Ю. Кремльова, М. Томашевський розглядає етюди Ф. Шопена в опусній і внутрішньопусній послідовності, звертаючи увагу, передусім, на змістовний контекст кожного з них, причому якщо в *op. 10* і в «нових» етюдах він незмінно вказує на відповідні технічні завдання, то в *op. 25* найчастіше акцентує на їх семантиці та виражальних прийомах [148, с. 384–388]. 24 етюди з 27, за М. Томашевським [там само, с. 379], становлять так званий *opus magnum*.

⁵⁹ Виходячи з єдності піаністичних цілей, а також з їх тональних сполучень (*f-moll*, *Des-dur*, *As-dur*), «нові» Етюди також можна вважати невеликим циклом.

А. Соловцов надає перевагу іншій методі: учений поміщає на чільне місце «тип віртуозності», принагідно повідомляючи про особливість образності окремих Етюдів, поза їх послідовністю і розподілом за опусами. Цікаво, що аналогічно М. Томашевському, дослідник натхненніше пише про Етюди *op. 25*. У трьох «нових» Етюдах А. Соловцов відзначає особливе гармонічне багатство. Показово, що, не визнаючи права трьох зошитів шопенівських Етюдів іменуватися циклами, музикознавець звертає увагу на наявну у виконавській практиці традицію об'єднувати їх «у свого роду “сюїти”». Він вважає це цілком обґрунтованим, «так як у шопенівських етюдах ми бачимо при яскравій контрастності образів глибоку єдність стилю і певного жанру» [137, с. 407].

К. Зенкін характеризує Етюди Ф. Шопена в сукупності обох опусів з «наскрізною» нумерацією всіх 24-х, зосереджуючись майже виключно на їх виражальній стороні. Позначивши крайні точки цього великого циклу, дослідник виокремлює групи Етюдів, близьких за настроєм, водночас указуючи на підготовку драматичного 12-го. Учений прокреслює також смислові арки між скерцозними Етюдами і визначає їх тональну семантику [59, с. 43–46]⁶⁰.

Розбіжності, виявлені в судженнях учених про опуси Етюдів Ф. Шопена, зумовлені тією традицією об'єднання одножанрових творів, з позицій якої виходить цей автор. Якщо розглядати їх (всі 24 або окремих опус) з точки зору інструктивної природи жанру і практики різних «шкіл», тоді вони постають комплектом «екзерсисів», покликаних відточити, а потім і продемонструвати піаністичну майстерність – не лише моторику, але і володіння туше, педалізацією, барвистою інтонаційною фактурою. З позиції ж відображеного в них романтичного авторського світу неможливо

⁶⁰ Етюди *op. 10* намагається осмислити В. Бордонюк. Автор убачає в організації циклу ознаки романтичної сонатності і поемності, відштовхуючись від співіснування моторних і ліричних номерів та деяких тональних закономірностей. Наскрізними «темами» опусу В. Бордонюк вважає символіку батьківщини і бахівського мистецтва [15, с. 119–128].

відмовитися від їх сприйняття як багатовимірних, у широкому сенсі ліричного простору, який втілює духовний, емоційно-чуттєвий, буттєвий досвід унікальної особистості. У цьому плані етюд виявляється злитим з романтичною п'єсою, а сукупність його зразків починає сприйматися як неподільне ціле, тобто багаточастинна музична композиція зі своїми способами циклізації і закономірним розташуванням частин.

Можливість розгляду етюдної спадщини Ф. Шопена під таким кутом зору підтверджується закономірностями композиційної структури п'єс, які її утворюють. Практично всі Етюди Ф. Шопена написані в одному архітектонічному плані, у якому можна виявити трифазність і тричастинність (в обох випадках з репризністю) [148, с. 378–379]. Трифазність є еволюційною, реалізуючись через безперервний потік музики: у першому розділі форми (фазі) експонується основний тематичний матеріал; у середньому розділі відбуваються певні метаморфози, модуляції; у репризному – повернення до вихідного матеріалу, але не його буквальне відтворення. Заклучна фаза найчастіше є кульмінаційною, як правило, доповнена свого роду епілогом або маленькою кодою. В іншому варіанті форми – тричастинному, середній розділ представлений в іншому ключі, він контрастний стосовно країв. У ліричному Етюді *E-dur op. 10* співучість протиставляється збудженню і деякому драматизму в середньому розділі, а в Етюдах *op. 25 e-moll* і *h-moll* – навпаки, скерцозна танцювальність або драматична експресія змінюються лірикою і «співом». Винятком в архітектонічному формуванні є лише деякі етюди: *f-moll* з *op. 10*, який містить двофазність (AB, A^1B^1), *Des-dur* з «Трьох нових етюдів» (AA^1) і *f-moll* з цього ж збірника (вільна еволюційна форма). Очевидне дотримання в Етюдах переважно 2–3-частинних форм – поряд з обов'язковістю піаністичного «завдання» – забезпечує відповідність жанровому канону, що було особливо важливо в умовах їх стилістичної переорієнтації і перетвореної поетики. Одночасно відданість інваріантному типу композиції

розкриває класичні прояви шопенівського мислення. Згідно К. Зенкіну, на тлі інших мініатюр майстра, Етюди вирізняються винятковою гармонією процесуальної і архітектонічної сторін форми, плавністю протікання музичного процесу й розміщенням кульмінацій «у зоні золотого перетину», що і перетворює кожен п'єсу в «досконалий монолітний кристал» [59, с. 48]. Водночас В. Бобровський, виходячи з властивої Етюдам Ф. Шопена «драматургії саморуху», породженої початковим імпульсом – певною піаністичною (фактурною) формулою, – убачає в періодичності їх структур «один їх компонентів, що втілює ідею вічного руху», тобто в цьому випадку трактує сенс класичних форм з семантичних позицій [14, с. 197]. Однак якби не були мотиви обрання Ф. Шопеном для Етюдів однотипних форм, постійність, з якою він до них звертається, означає певну закономірність, тобто один з чинників спільності 27 п'єс цього жанру, що вказує на можливість уважати 2–3-частинні композиції інваріантними для Етюдів Ф. Шопена. Що стосується тематичного матеріалу, то майже у всіх Етюдах переважає один мотивний елемент, який може перетворюватися і змінюватися протягом розвитку п'єси. Виняток – Етюди *op. 10 E-dur* і *es-moll*, а також *cis-moll op. 25*, витримані у формі діалогу. За панування однорідного типу руху (*moto perpetuo*), у фактурі спостерігається різноманітна поліритмічна і поліметрична диференціація голосів, що виявляє певні дидактичні цілі (Етюди *op. 10 As-dur*, *op. 25 f-moll*, *F-dur*, *e-moll*). Ту ж функцію виконує артикуляція (*op. 10 E-dur* і *Es-dur*, *op. 25 №4 a-moll*). Індивідуальність ж структури окремо взятого циклу визначається перевагою, що надається типам зв'язків, властивих кожному з них.

У першому шопенівському циклі Етюдів І. Белза відзначає такі закономірності: паралелізм тональностей у №№ 1–2, №№ 9–10, №№ 11–12; спільність тоніки № 8 і № 9; субдомінантові функціональні відносини № 10 і № 11, а також завершення № 12 в *C-dur*, що створює арку до першої і, таким чином, закругляє композицію. Виписуючи підряд тональності Етюдів цього

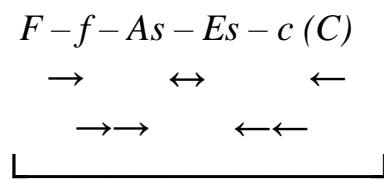
опусу, учений вказує на стрункість складової його ланцюга п'єс, що виникає завдяки поміщенню під № 7 Етюдів в *C-dur* – тональної осі циклу⁶¹.

Продовжуючи спостереження І. Белзи, відзначимо паралелізм тональностей у п'єсах №№ 3 і 4 (*E-dur – cis-moll*), №№ 5 і 6 (*Ges-dur – es-moll*), що об'єднує перші шість Етюдів у три пари, що представляють собою в образному плані ланцюг прогресуючих антитез. Більше того, при всій видимій віддаленості тональних сфер кожної із зазначених пар між ними існують і функціонально-гармонічні тяжіння. Так, *E-dur* Етюдів №3 співвідноситься з *a-moll* №2 за кварто-квінтовым принципом тональних сполучень ($t - D$ або $T - s$), водночас *cis-moll* №4 кореспондує *Ges-dur* №5 ($t - e$ гармонічно рівна d). Названі закономірності дозволяють об'єднати перші шість етюдів в «мале коло», або «малий цикл», як крупнішу – порівняно з окремою п'єсою – композиційну одиницю. «Розділовим знаком» між ним і наступними мініатюрами слугує №7, який повертає слухача до вихідної тональності. Можливо, створення цієї п'єси і поміщення її в якості композиційної опори майже в самому центрі циклу дійсно було здійснено цілеспрямовано. Принаймні, вона була складена пізніше наступних чотирьох [20, там само].

Порядок Етюдів, які слідують після №7, демонструє іншу логіку тональних сполучень. Однойменність *F-dur*'ного і *f-moll*'ного відбивається в *c-moll*'ному із закінченням у *C-dur* за принципом дзеркальної симетрії. Цей же принцип діє і в процесі «вибудовування» порядку звуковисотного розміщення всієї групи мініатюр. У центрі концентричної композиції перебувають два Етюди в мажорі в кварто-квінтовому співвідношенні; на периферії та ж закономірність простежується в сполученні двох мінорних п'єс. Дзеркальна симетрія керує і ходами від мінору до мажору і назад: *f-moll*

⁶¹ Крім гармонічних, І. Белза виявляє в *op. 10* і інші види зв'язків. Так, за його даними, наприкінці рукопису третього Етюдів містилася авторська позначка, яка передбачала безпосередній перехід до четвертого: *Attacca il presto*. Початковий тон п'єси №6 – *ges* – здається вченому відгомонам заключного унісону попередньої на тому ж звуці [20, с. 174–175].

і *As-dur*, *Es-dur* і *c-moll*, які не лише означають паралелізм тональностей, а й окреслюють протилежно спрямовані лінії. У першому випадку це малотерцієвий крок вгору від мінору до мажору, у другому – той же хід вниз від мажору до мінору. Цілком очевидно, що група, яка складається з Етюдів №№ 8–12, організована з ладотональної точки зору за чітко продуманим планом. У графічному вираженні вона постає у вигляді ідеально збалансованої форми:



Ладотональна симетрія діє і в масштабі всього опусу. Вкажемо на дві пари п'єс з першого «малого циклу» (*C-dur* – *a-moll* / *A-dur*; *Ges-dur* – *es-moll* / *Es-dur*), а також останній номер усього опусу (*c-moll* / *C-dur*)⁶².

В Етюдах *op. 10* виявляються і інші види подіб. Наприклад, в №№ 3, 6, 9, 12 мелодична лінія вже не «ховається» ні у фігураційному матеріалі, ні в окремих зрізах гармонічних вертикалей, ні в мелодизованому басу, – але рельєфно вирізнена на їх фоні в якості носія провідної музичної думки. З іншого боку, виникають смислові асонанси між Етюдами №3 і №9, що володіють властивостями баладного висловлювання; №3, №7 та №10 – на основі звернення до гри подвійними нотами; №8 і №12 – об'єднаними схожістю організації фігураційного руху; а також Етюдами, що мають *quasi*-каденційну кінцівку (№№ 1, 2, 4, 5, 8, 10, 12).

Задум Етюдів *op. 25* як єдиного цілого, безумовно, слідує за попереднім досвідом Ф. Шопена такого роду. В обох збірках елементом, який пов'язує всі п'єси в цикл, є, передусім, спорідненість тональностей. Щоправда, в *op. 25* ця спорідненість дещо специфічна: *As-dur* переходить у

⁶² Що стосується зв'язку між сусідніми п'єсами, то на додаток до спостережень І. Белзи звернемо увагу на октавно подвоєний в останньому такті Етюд № 7 звук «с» і трель на ньому ж, лише двома октавами вище, в Етюд № 8.

паралель *f-moll*, далі змінюється на однойменний мажор мінорної паралелі – *F-dur*, у № 4 з'являється *a-moll*, за ним слідує його мінорна домінанта *e-moll*, потім більш далекий вихід у *gis-moll* (на велику терцію вгору), з якого ми потрапляємо в тональність субдомінанти *cis-moll*, після чого прямуємо фактично в однойменний мажор *Des-dur* (здійснюючи енгармонічну заміну), у № 9 переходимо в тональність субдомінанти *Ges-dur*, яка «розв'язується» в тоніку (якщо розглядати тональність «Метеликів» як енгармонічно рівну домінанту) *h-moll*, йдемо в далекий *a-moll*, відтінений *C-dur* вступу (проте останній звук *h* октавного Етюд переходить у четвертий ступінь для *h-moll* – *e*), і завершується опус у тональності *c moll* – *C dur*.

Продовжуючи розробку власних принципів організації серії Етюдів під одним опусом, Ф. Шопен розширює в їхньому новому зібранні спектр логічних зв'язків. По-перше, він не настільки прямолінійно «парує» п'єси щодо типів контрасту і прагне радше внутрішньо поглибленої різноманітності, ніж встановленого алгоритму їх чергування за принципом антитези. Так, наприклад, два «музичних портрети» на початку циклу сприймаються двома різними гранями романтичної мрійливості, після чого слідує безтурботно «пурхаючий» третій, а до його кінця приурочені три найнесамовитіше пристрасніших, найбунтівніших і навіть найлякливіших. Легко переконатися, що в результаті образні протиставлення виявляються «розведеними» по різні сторони етюдного циклу.

Інша відмінність між методами організації *op. 10* і *op. 25* стосується порушення періодичності в зміні ладових фарб. Світлотінь, яка спостерігалась у перших чотирьох п'єсах, відступає перед зосередженням мінорних тонів у наступних чотирьох, а відчуття ладового просвітлення №№ 8 і 9 сприймається як оазис між темним колоритом №№ 4-7 і особливо – №№ 10-12. Лише в заключних тактах триумфально проголошується тоніка *C-dur*. Загалом простежується наскрізне накопичення мінорних фарб і пов'язаних з ними психологічних станів з фінальним звільненням від них. Якщо ж

згрупувати Етюд *op. 25* у два «підцикли» по шість п'єс у кожному, то стане очевидною логіка парних композиційно-драматургічних структур. В *op. 25* кожна група Етюдів («підцикл») починається поетичними замальовками в мажорних тональностях при загальній спрямованості до загострення експресії: у першому підциклі – в умовах відтіняючих контрастів, у другому – за допомогою драматургічного зсуву, різкого переключення в іншу емоційно-образну сферу.

Нескладно помітити, що на противагу *op. 10*, в Етюдах *op. 25* не дотримується настільки важливий для ладового мислення і образно-семантичних уявлень романтиків прийом мажорно-мінорної світлотіні. З 12 етюдів лише 4 написані в мажорних тональностях: №1 (*As-dur*), №3 (*F-dur*), №8 (*Des-dur*), №9 (*Ges-dur*). Між ними і в завершальній фазі циклу панує мінор, причому драматургічна вісь всієї композиції – повільний Етюд №7 – написаний в одній з найзосереджено-скорботніших мінорних тональностей: *cis-moll*. Про мажорно-мінорне «підсвічування» може йтися лише стосовно Етюдів №2 (*f-moll*) і №3 (*F-dur*), в якійсь мірі (з урахуванням енгармонічної заміни, що зумовлює зміну дієзів бемолями) – №7 (*cis-moll*) і №8 (*Des-dur*). Така ладо-тональна стратегія, згідно з якою мажор лише зрідка тішить світлими фарбами в контексті 3-4 мінорних, що йдуть підряд, надає всьому опусу психологічно і драматично згущений, напружений, часом з відтінком катастрофічності, колорит. Про наявність ладотональних закономірностей свідчать також тоніко-домінантові зв'язки між етюдами №4 (*a-moll*) і №5 (*e-moll*), №6 (*gis-moll*) і №7 (*cis-moll*), №8 (*Des-dur*) і №9 (*Ges-dur*).

Можливий і інший погляд на структуру *op. 25*. У загальному плані вона базується на принципі контрасту, проте в першій половині Ф. Шопен ставить підряд три скерцозні п'єси (*F-dur*, *a-moll*, *e-moll*), а другу завершує трьома Етюдами, позначеними драматичною експресією (*h-moll*, *a-moll*, *c-moll*). Таким чином, відповідно до тональної структури і драматургії збірки, можна виявити, умовно, «малі цикли» Етюдів. Перший – Етюди *As-dur* і

f-moll, незважаючи на тональний контраст (мажор – мінор), близькі за емоційним змістом: за словами М. Томашевського, обидва Етюдів доволі витончені і пастельні, а *f-moll*'ний є своєрідним доповненням *As-dur*'ного Етюдів⁶³ [147, с. 385]. Другий – три п'єси №№ 3–5 – об'єднаний скерцозністю. Третій – Етюдів №№ 6–8 – займає положення серцевини циклу. № 6 споріднений з № 7 речитативом *Lento*⁶⁴, який приводить у тональність *cis-moll*. *Cis-moll*'ний відіграє роль ліричного центру не лише цього «малого циклу», але і всього опусу загалом, пов'язаний з етюдівми *Des-dur* тонально, немов просвітлюючи темні фарби попереднього. Далі йде блок октавних Етюдів *Ges-dur* і *h-moll*; наприкінці «Метеликів», як і в Етюдів *As-dur*, немає фермати, отже, ці п'єси виконуються майже *attacca*. Останні два Етюдів становлять завершальний блок. В *a-moll*'ному також відсутня фермата наприкінці, і останній Етюд ніби вривається своєю бурхливою стихією, не даючи відпочинку після «Зимового вихору» (*a-moll*) ні виконавцеві, ні слухачеві. Особливо загострюється перехід між п'єсами сполучним інтервалом у партії правої руки *a – es* (третон). Отже, ми виявили п'ять блоків етюдів, об'єднаних тонально і драматургічно.⁶⁵

Підхід до композиції *op. 25* як до сполучення «малих циклів» дозволяє виявити ще один горизонт циклоутворення. Алгоритм зміни мажорних і мінорних тональностей, який виникає, виявляє закономірність, виявлену В. Протопоповим у сонатних формах Ф. Шопена, а саме – не три-, а двофазність: експозиція + розробка та реприза [116, с. 179]. Зрозуміло, ми не екстраполюємо на Етюдів *op. 25* сонатні закономірності, але виявляємо в них аналогічну тенденцію до двофазності. Якщо слідом за М. Томашевським уважати Етюд № 2 (*f-moll*) свого роду мінорним двійником № 1 (*As-dur*), тоді

⁶³ Доказом цього також може слугувати те, що композитор не написав знака фермати на останньому акорді Етюдів *op. 25* №1.

⁶⁴ Цікаво зауважити, що *Lento* стоїть не лише напочатку *cis-moll*'ного Етюдів, але і в наприкінці попереднього терцієвого.

⁶⁵ Навіть між № 5 *e-moll* і № 6 *gis-moll* існує видимий інтонаційний зв'язок, що об'єднує їх, – терція *E-dur*'ного *gis* у верхньому голосі стає основним тоном *gis-moll*'ного Етюдів.

першу фазу становитимуть п'єси 1-3 + номери 4-7, другу, відповідно, – №№ 8-9, + №№ 10-12. Точкою відліку тут є поява мажорної тональності, відповідно, *As-dur* № 1 і *Des-dur* № 8, що перебувають у квартоквінтових відносинах, після чого колорит темніє, фарбуючи музику в мінорні тони. Водночас вимальовуються дві різнопланові кульмінації: медитативна – №7 (*cis-moll*) і драматична – № 12 (*c-moll*)⁶⁶.

Послідовний аналіз структури обох опусів Етюдів дозволяє мислити їх не лише як два відносно самостійні цикли, але і як макроциклічну композицію, до чого схиляються М. Томашевський [148] і К. Зенкін [59]. Крім арочного замикання тональностями *C-dur* (op. 10 № 1) – *c-moll* → *C-dur* (op. 25 № 12), відзначеного другим із названих учених, звернемо увагу і на інші закономірності звуковисотної організації 24 етюдів. Насамперед Ф. Шопен прагне до максимального охоплення кола мажорних і мінорних тональностей: загалом вони розподілені приблизно порівну (11 мажорних, 13 мінорних), але водночас два Етюди в *c-moll* завершуються мажорною тонікою. Більшість тональностей здобувають «свою» пару у вигляді однойменних або енгармонічно рівних їм. У цілому звуковисотна шкала, вибудована у вигляді поступенного ряду, набуваючи наступного вигляду: *C (c) – cis (Des) – Es (es) – E (e) – F (f) – Ges – As (gis) – a – h*⁶⁷. Не задіяними залишаються *D (d), fis, G (g), A, B (b), H*⁶⁸. У лінійному вимірі прикметні дзеркально-симетричні ходи від *As-dur* до *c-moll* двох останніх етюдів op. 10 і від *c-moll* «Револьюційного» до *As-dur* «еолової арфи» на стику двох циклів, у

⁶⁶ Відволікаючись від тональної логіки циклу і способів «зчеплення» п'єс, що входять у «малий цикл», слід відзначити в ньому поєднання семантичних сфер, які становлять триєдність романтичної, зокрема шопенівської, образності: лірики, скерцозності і драматизму. Причому кожна з них постає в кількох іпостасях. Лірика – у мрійливій, пейзажно-споглядальній, оповідно-баладній, медитативно-скорботній; скерцозність – у безтурботно-ігровій і демонічній з нальотом фантастичності; драматизм – у напруженості зосереджено поглибленого висловлювання і неспокої духу, пафосі протесту. Таким чином створюється широка гама настроїв, притаманна романтичній особистості та кореспондуюча з аналогічним змістом шопенівських скерцо, балад, прелюдій, сонат, тобто творами, ніяк не пов'язаними з інструктивними жанровими витоками. У такому разі не залишається сумнівів, що Ф. Шопен, не виключаючи можливості виконувати окремо взяті Етюди, все ж мислив цей опус як цикл.

⁶⁷ Виникає цікава тон-напівтонова послідовність: півтон-тон, три півтони-тон, півтон-тон.

⁶⁸ Водночас *fis* – енгармонічно рівний не використовуваному однойменному *Ges*, *A* і *H* – однойменні *a* і *h*. Абсолютно відсутні тональності з основним тоном *D (d), G (g), B (b)*.

результаті чого створюється враження «ланцюгового» зв'язку між ними. Ефекту продовження композиційного процесу сприяють також особливість перших п'єс *op. 25*, які зовсім позбавлені концертної риторичності ініціального номера *op. 10*, тобто акцентованої «початковості», а також образний контраст-антитеза «примежових» Етюдів: патетичної експресії *op. 10 № 12* – і поетичної споглядальності *op. 25 № 1*.

Три «нових» Етюди також утворюють певну спільність, що дозволяє вбачати в їх сполученнях властивості циклічності. Як і в *op. 10*, в *op. 25*, організуючим фактором слугують передусім тональні зв'язки між п'єсами: *f-moll*, *Des-dur*, *As-dur*, які перебувають у відносинах першого ступеня споріднення. Нечисленність музичних номерів не схиляє до створення широкої образної палітри. Ф. Шопен обмежує її двома семантичними сферами – лірикою і грою, розміщуючи їх у певній драматургічній послідовності. Етюди № 1 і № 3 представляють ці способи висловлювання у вигляді опозиції на відстані; № 2 виступає в якості «медіатора» між ними, набуваючи пластики ліричного вальсу. У результаті складається логічно вивірена послідовність семантичних амплуа з елементами цілепокладання. На противагу попереднім циклам шопенівських Етюдів, між п'єсами «нових» відсутні романтичні антитези, а мінор першої врівноважується мажором двох наступних. Відсутнє також протиставлення ліричної і ігрових п'єс за темпового ознакою. Композитор уникає надшвидких і надповільних швидкісних показників, надаючи переваги поміркованому протіканню музичного процесу. Першому, ліричному, Етюдоду надана ремарка *Andantino*, що в поєднанні з *alla breve* не передбачає повільності руху. Обидва наступних Етюди пропонується виконувати в темпі *Allegretto*. На наш погляд, таке рішення часової амплітуди «нових» Етюдів зумовлено комплексом піаністичних засобів, властивих екзерсису, націленому на реалізацію ігрових завдань. На перший план виходить не віртуозна технічна оснащеність, моторика значних швидкостей, а оволодіння виконавцями

загальномузичними мовними прийомами, які спеціалізують умови механіко-звукових можливостей інструмента, органічність контакту з ним.

Останні зразки екзерсисної фантазії Ф. Шопена об'єднуються комплексом загальних властивостей «етюдної мови», що групуються навколо просторово-часової диференціації партій рук виконавця. Зрештою виникають поліритмія, поліштриховий виклад, накладення різних технічних прийомів. Вільне розпорядження музичними простором і часом, зокрема і клавіатури, органічність контакту з інструментом визначають віртуозний сенс «нових» Етюдів. Водночас віртуозність поширюється на композиторську гру, яка набуває значення *inventio*, зумовлюючи стильову єдність розглянутих п'єс, що чи не в більшій мірі, ніж інші чинники – тональні і образно-семантичні – змушують убачати в них спільність циклічного типу⁶⁹.

Узагальнимо зроблені спостереження. У композиції кожного окремо взятого опусу і їх сукупності виявлені два типи зв'язків, що забезпечують її цілісність: за суміжністю і за подобою. Перший тип реалізується в лінійному

⁶⁹ У першій п'єсі спостерігається витонченість шопенівського письма, що пов'язана з трактуванням гомофонної тканини (модель «мелодія – супровід») як двох фактурних планів, у результаті чого виникає поліфонія пластів. У ритмічному аспекті це досягається сполученням тріольних груп чвертями в партії правої руки і чотиризвучних восьмих у лівій. Зауважимо, що токатність руху, притаманна жанру етюд, ніде не порушується, але в сукупності двох фактурно-ритмічних планів набуває кінетичної двовимірності. Поділу партій рук на два просторово-часових пласти сприяють звуковисотні засоби. Гармонічні послідовності супроводу ясно промальовані в графіці арпеджіо, що забезпечує чітку організацію композиційного процесу. Навпаки, мелодія вкрай звивиста, густо хроматизована, має значний потенціал до тривалого розгортання, унаслідок чого порушується пропорційність розділів музичної форми. Її відтворення на інструменті потребує від виконавця максимальної концентрації слухової уваги і майстерності фортепіанного інтонування. Прийом розшарування музичної тканини на різні просторово-звукові горизонти отримує реалізації в другому Етюді. Ритмічний контрапункт тут відсутній, але в арсенал екзерсисних завдань включається штриховий. Партія правої руки складається з двох голосів; хоча, на перший погляд, композитор просто виписує її подвійними нотами, в дійсності вона постає у вигляді мелодичного рельєфу і супроводу. Диференціація фактури відбувається інтонаційними і штриховими засобами. Так, мелодичний голос розвинений і – в продовження ідеї першого Етюд – орнаментований, хроматизований, що в цьому випадку відповідає вальсовій пластиці, розміру 3/4 і типовій для танцювального жанру формулі супроводу в партії лівої руки. Нижні голоси подвійних нот мають гармонічне походження. Мелодичний рельєф рекомендується грати *legato*, а його фон – *staccato*. У необхідності скоординувати три фактурних пласти полягає головне екзерсисне завдання Етюд *Des-dur*. У третій п'єсі відбувається ускладнення ідей першої. Композитор повертається до поліритмії партій лівої і правої рук, але вуалює мелодичну лінію в правій тризвучними акордами, а в лівій – відмовляється від абсолютного панування арпеджованих гармоній, ставлячи перед нею своє завдання, пов'язане з послідовністю широких стрибків, продовженням окремих звуків четвертними тривалостями, широким розміщенням арпеджованих ходів. Як і у двох попередніх номерах, у третьому спостерігається активний гармонічний розвиток, що надає серединній частині музичної форми ознак розроблювальності. Зокрема чергуються акорди *As-dur* – *E-dur* – *C-dur* – *A-dur* та ін.

вимірі, а саме за допомогою зіставлення Етюдів у послідовності. До зв'язків з суміжністю належать:

- звуковисотні (тональні співвідношення різних видів: однойменні, паралельні, кварто-квінтові, енгармонічно рівні, секундові, великогерцієві);
- інтонаційно-мелодичні (плавний перехід від одного Етюду до наступного за допомогою тотожності завершального і початкового тонів сусідніх п'єс);
- гармонічні (використання в кадансі тонічного акорду в мелодичному положенні терції – *op. 10 № 2*, *op. 25 №№ 3, 5, 6*, а також квінти – *op. 25 № 2*);
- образні, темпові, фактурні контрасти;
- композиційні (різні види групувань етюдів)⁷⁰.

Внутрішньоциклічні зв'язки за подобою розкриваються на декількох рівнях:

- звуковисотному (Етюди в тотожних ладотональностях);
- моторно-кінетичному (наприклад, зразки, що представляють різні способи втілення формули арпеджіо);
- композиційному (завершення п'єси за допомогою *quasi*-каденції з різними драматургічними цілями);
- образно-семантичному (належність Етюдів всіляким нахилам лірики, розповідності, ігровому і драматичному початкам, а також їх синтез);
- жанровому (сповідальність мініатюр-станів, баладна оповідальність).

Зрештою утворюється багатовимірний віртуозно-концептуальний музичний простір – не лише жанру художнього етюду, але і піанізму Ф. Шопена як осередку індивідуально-стильових властивостей майстра.

⁷⁰ К. Зенкін пропонує також зробити «подорож» між полюсами *C-dur* – *c-moll*, об'єднуючи п'єси обох опусів за образно-семантичною ознакою [59, с. 43–46]. Важливо згадати і про використовувані в кадансах деяких етюдів фермат, які створюють психологічну ситуацію очікування подальшого.

Виявлені в опусах шопенівських Етюдів внутрішні зв'язки притаманні також циклічним творам Р. Шумана, що є додатковим підтвердженням наміру польського романтика створити не традиційний збірник «екзерсисів», а багаточастинну композицію. Аналізуючи шуманівські прийоми об'єднання фортепіанних мініатюр, А. Меркулов виявляє дію цих прийомів як у лінійній послідовності («за суміжністю»), так і на відстані. У другому випадку вчений вказує на своєрідні «переклички» між віддаленими одна від одної п'єсами, які реалізуються на основі інтонаційної, ритмічної, фактурної подібності, а також тональної ідентичності. Визначаючи такий тип зв'язків всередині циклу, А. Меркулов не вживає стосовно нього поняття «за подобою», надаючи перевагу іменувати його «арочним» [94]⁷¹. Водночас йдеться про збіг мовних прийомів і засобів, тобто про подібність – як і в Етюдах Ф. Шопена.

У зв'язку з цим слід відзначити наступне. Сучасна наука диференціює в межах поняття «цикл» два смислових зрізи: часовий – повторюваність чогонебудь на відстані, певному витка історичної спіралі; просторовий – структурованість послідовності подій [127]. Стосовно Етюдів Ф. Шопена доцільно застосувати поняття «цикл» також у двох значеннях, орієнтуючись на його друге тлумачення В. Розеном. Один модус цього терміна тотожний виразами «цикл фортепіанних сонат Л. Бетховена» або «цикл лондонських симфоній Й. Гайдна», де йдеться про явища, які індексують «великий час» [10] певного жанру. З цих позицій всі Етюди Ф. Шопена, зокрема «нові»,

⁷¹ Однак на протиположності мислення Р. Шумана (у поєднанні з наскрізним розвитком музичних і образних ідей) його польському сучасникові більшою мірою властива сонатна (слід згадати шопенівську баладну драматургію на основі сонатності), що, очевидно, спонукало композитора в новому циклі п'єс – вже справжніх мініатюр (Прелюдії *op.* 28) – забезпечити значно більшу злітність, ніж в Етюдах. По-перше, зв'язок між п'єсами по суміжності цементується логікою руху тональностей по кварто-квінтовому колу, що внеможливіє навіть віртуальну можливість «випадання» з їх ланцюжка будь-якої ланки. По-друге, К. Зенкін виявляє в драматургічній логіці Прелюдій *op.* 28 властивості сонатності, підкріплюючи висунуту тезу демонстрацією діючої протягом усього циклу інтонаційної антитези: моторно-фігураційної і вокально-мовної. До того ж, на думку дослідника, цілеспрямованості подієвості в цій композиції сприяє сполучення двох відносно відокремлених змістових ліній, відповідно – мажорної і мінорної [58; 59]. Втім, К. Зенкін схильний убачати ідею сонатності і в «Крейслеріані» Р. Шумана, яка також містить двопланову композицію [56].

можна вважати циклом або «великим часом» створеного композитором художнього різновиду цього жанру. З точки зору циклічності як властивості структури в обох опусах Етюдів і триптиху «нових» очевидно взаємодію тих принципів структури, які зумовлені їх жанровою природою. Наявність віртуозно-моторних завдань свідчить про безперечне збереження ознак збірки або зошити; концептуальний же зміст, творча фантазія, спрямована не лише на оригінальні рішення кінетичних фігур і фактурних прийомів, але і на розкриття багатогранності романтичної особистості, зумовлюють об'єднання окремих номерів в циклічне ціле. Подвійна природа шопенівського етюд визначила співіснування в *op. 10* і *op. 25* (а також їх сукупності) двох різновекторних тенденцій: до замикання змісту окремо взятої п'єси – і її ж розмикання в цикл. У виконавській – академічній і концертній – практиці зазначені особливості шопенівських етюдних опусів цілком виправдовують звернення, як до окремого номеру, так і до циклу загалом. У випадку ж з Прелюдіями *op. 28* вичленення і вільна компоновка мініатюр, хоча і здійснюється піаністами у своїх програмах, проте здається порушенням авторської волі і позбавляє обрані п'єси первинного смислового контексту.

Висновки до Розділу 2

Шлях від типових піаністичних формул до їх перетворення на засіб музичної виразності пролягає в Етюдах Ф. Шопена через індивідуалізацію притаманних їм форм і створення на цій основі різноманітних поліфункціональних фігураційних структур. Композиторська фантазія проявляється не лише в невиснаженості авторського *inventio*, але і – головне – у таких модифікаціях типових піаністичних формул, які сприяють виявленню акустичної специфіки фортепіано і його обертової природи. Звуковий образ, який виникає при цьому, слугує одним з істотних чинників створення художнього цілого і умов його неповторності. У сукупності

звукові образи формують особливу ауру «фортепіанності», що виступає маркером «шопенівського» в романтичній музиці ХХ ст.

Відмовившись від суто «екзерсисного» розуміння етюдів, розкривши феноменальні можливості інструмента, для якого він спочатку був призначений, Ф. Шопен закріпив своє відкриття в серіях етюдів, на противагу різноманітним «школам», які формують циклічні композиції як систему образно-семантичних, ладотональних, арочних та інших зв'язків, здатних охопити не лише окремі опуси або групи, але і всі 27 жанрових зразків.

Таким чином, долучення піаністичної складової до музично-теоретичного аналізу Етюдів забезпечує адекватність розуміння їх поетики. Однак розгляд нотного тексту з таких позицій неминує порушує віртуальний елемент, оскільки звукообрази, які містяться в них, не об'єктивовані і не формалізовані за допомогою відповідних графічних засобів та значною мірою «домислюються» дослідником. Перехід уявного в реальне можливий лише під час піаністичного звучання Етюдів, яке доповнює та коригує спостереження і висновки, сформовані в результаті аналітичного осмислення авторського нотного тексту.

РОЗДІЛ 3

ЕТЮДИ Ф. ШОПЕНА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

3.1. Класичне і аklasичне у виконавському мистецтві

Зіставляючи наукову і художню інтерпретації, О. Самойленко називає кілька специфічних властивостей кожної з них, які передбачають смислові опозиції, наприклад, вербалізація – позасловесність, поняттєво-термінологічна фіксованість – образно-поняттєвий характер, прагнення до однозначності – тяжіння до багатозначності, письмове закріплення – апеляція до усної пам'яті культури [131, с. 5–6].

Не розвиваючи далі тему відмінностей наукової та виконавської інтерпретацій, оскільки це не становить завдання цієї дисертації, відзначимо лише, що як дослідник, так і виконавець керуються у своїй практиці певною «системою координат» (О. Самойленко), серед яких на перше місце слід помістити сформований досвід, комплекс знань, уявлення про належне. Відповідно, той і інший постають перед вибором вихідних позицій та діяльнісних намірів – тієї лінії поведінки, яка визначається цільовими завданнями. Виконавська воля може полягати в «грі за правилами», що не перешкоджає прояву музикантської індивідуальності, і, навпаки, в їх свідомому порушенні, що призводить до несподіваних, часом, парадоксальних, але від того не менш переконливих інтерпретаційних рішень. Цю антиномію доцільно термінологічно висловити за допомогою понять класичного і аklasичного.

Розробка семантики цих понять у музичній науці виконана, як відомо, І. Барсовою стосовно композиторської творчості [9]. Естетичний критерій, що дозволяє відокремити класичні тенденції від аklasичних (неklasичних), на думку дослідника, зумовлюється «вибором об'єкта зображення». Фактично, йдеться не стільки про сам об'єкт, скільки про його стан, оскільки

І. Барсова протиставляє «буття в момент зрілості», своїй «готовій» якості, – і тій, що перебуває в русі, становленні, незавершеності. У спеціальній виносці вчений уточнює, що під класичним мається на увазі «один з типів художнього мислення» [там само, примітка 1, с. 12].

Поняття класичного й аklasичного фігурують і в наукових джерелах, що належать виконавчій гілці музикознавства. Перш за все, слід відзначити дисертаційне дослідження П. Муляра, у якому ці поняття посідають ключові позиції в аналітичному інструментарії автора [104]. В онтологічному плані дослідник убачає в класичному – зв'язок із «суворим» (по-церковному «серйозним»), в аklasичному – з «нестрогим» (світським, «наслідувальним») мистецтвами, причому саме перше з них визначає велич виконавства, яке «кероване Вищим» [104, с. 16]. На стильовому рівні класичне і аklasичне (П. Муляр нерідко використовує поняття «романтичне» як синонімічне аklasичному) проявляється, за спостереженням автора, у самому композиторському висловлюванні, у якому дотримання стильового канону поєднується з привнесенням у нього індивідуально-стильових властивостей. Виконавський вибір, згідно з міркуваннями дослідника, полягає в такому випадку в акцентуації тієї чи іншої сторони [там само, с. 13]. Під стильовим канонем музикознавець розуміє втілення в конструктивно-виразному цілому усталених «смыслів-структур», що виникають у духовній творчості, але введені в контекст світського [там само, с. 16]. З цього ж джерела, на думку П. Муляра, виходить практика «гри за моделлю», «гри за зразком» [там само].

Отже, згідно з концепцією П. Муляра, класичне – це суворе, канонічне, що походить від ритуально-богослужбового, те, що втілене в композиторському стилі як «базисна ідея»; аklasичне («романтичне»), навпаки, нечітке, індивідуальне, неканонічне, також наявне в композиторському стилі як – дозволимо собі деяку термінологічну «вільність» – «надбудова».

Поняття «класичне», «канон», «зразок», «еталон» зустрічаються і в інших працях, що належать до виконавського напрямку музичної науки. Кілька тлумачень першого з них пропонують В. Сумарокова і М. Кононова. Класичне в їх спільній статті постає як образ епохи класицизму, класична стадія розвитку окремих жанрових і стильових різновидів, у метафоричному розумінні – втілення старовини, уособлення в мистецтві ідеального [140, с. 30]. Очевидно, що якщо в першому своєму значенні класичне тут виступає в якості уявлення, віртуального феномену, в третьому зникається з поняттям минулого (частково спадщини), в четвертому стає оціночним (естетично-категоріальним), то в другому вказує на стадію кристалізації або канонізації певного явища в його еволюційному русі. Іншими словами, класичне розглядається в цій праці в різних «зрізах» пізнання й сприйняття, що надає йому властивості полісемії, а звідси і розмитості. Прагнучи, мабуть, уникнути такої смислової невизначеності в тлумаченні інших уживаних у статті понять, автори розмежовують «канон», «еталон» і «зразок». Згідно зі здійсненою дослідниками поняттєвою диференціацією, еталон є уявленням про досконале виконання, зразок – реалізація цього уявлення. Що стосується канону, то він мислиться В. Сумароковою і М. Кононовою як класичне в значенні оформленого, канонізованого, незмінного і навіть істинного в певний момент, що надає права прирівнювати його до ідеального (ймовірно, мається на увазі втілення ідеалу в каноні) [там само, с. 30].

Опозицію класичного і романтичного розглядає О. Катрич у зв'язку з типологізацією музично-виконавського мислення. Класичне автор фактично ототожнює з класицизмом, називаючи такі його властивості, як превалювання інтелектуальної концептуальності на противагу безпосередності емоційних переживань, а в галузі художньої форми – пропорційності, гармонійності, симетрії – над фантазійністю конструктивної організації. Цілком закономірно О. Катрич посилається на Г. Гегеля [63, с. 179]. У результаті своїх наукових міркувань науковець виходить на рівень

музично-виконавських архетипів «аполонічний» і «діонісійський». Однак критерії їх диференціації виявляються ніби в стороні від зіставлення класичного (класицистського) і романтичного, перебуваючи в площині дії двох родів мистецтва: епічного (оповідного) і драматичного. Обидва вирізнені архетипи реалізуються, за О. Катрич, у способах викладу музичного матеріалу і принципів створення музичної форми. Визначаючи їх, дослідник знову повертається до висловлених раніше міркувань щодо класичного (класицистського) і романтичного, називаючи, відповідно, пропорційність, симетрію, завершеність музичної форми – і принцип динамізму, наскрізного розвитку в її організації. Прямих паралелей між класичним (класицистським) – аполонічним, і романтичним-діонісійським, автор не проводить [там само, с. 183].

Отже, поняття класичного (з варіантом-синонімом класицистське) і акласичне (з варіантом-синонімом романтичне) розглядаються в наукових джерелах на рівнях виконавської інтерпретації і виконавського мислення. Додамо до цього і третій: суб'єкт цього виду музично-творчої діяльності, що визначає виконавське висловлювання. Йдеться про типологію «звукотворчої волі», яка належить К. А. Мартінсену. Нагадаємо, що, згідно з визначеннями, запропонованими вченим, класичне виконання має властивість статичної звукотворчої волі; романтичне – екстатичної [92].

Незважаючи на різні думки учених щодо сутності класичного і акласичного, і навіть термінологічну плутанину, усе ж у їх тлумаченнях є семантичні асонанси, що дозволяють привести смислові показники цих понять до спільного знаменника. Дійсно, усі дослідники відзначають властиві класичному стабільність, упорядкованість, відповідність ідеалу «певного моменту» (В. Сумарокова і М. Кононова), вивіреність, організованість, статичність («готова форма», стан спокою), побічно – аполонічність (О. Катрич), статичність звукотворчої волі (К. Мартінсен) та ін., що входять у

сміслове поле канону [92, с. 94]. Це надає право ототожнювати класичне з канонічним, відповідно, аklasичне з аканонічним.

У виконавській практиці класичне (канонічне) виступає в різних формах історично сформованого досвіду – самого виду цієї діяльності, її професійних технологій, уявлень про композиторські і епохальні стилі, «образів» тих чи інших музичних творів і засобів їх адекватного інтонаційно-звукового втілення. Ці форми слугують незмінними орієнтирами для виконавця, незалежно від того, чи приймаються вони ним у якості керівництва до дії або, навпаки, заперечуються. Слід також зважити, що виконавець ніколи не залишається сам-на-сам з нотним текстом і не судить про нього неупереджено, оскільки між ним і закодованим «повідомленням» автора існує багатоплановий контекстуальний простір, що породжує особливу оптику сприйняття сенсу цього «повідомлення» і його відображення у відповідній художній і особистісній свідомості інтерпретатора. Тому об'єкт, щодо якого виконавцеві необхідно обрати певну позицію – класичну (канонічну) або аklasичну (аканонічну), має триварну природу, включаючи в себе нотний текст, загальноприйняті технології його прочитання на різних рівнях (стильовому, емоційно-образному, піаністичному), а також наукові знання, що стосуються різних аспектів музичної теорії і соціокультурної практики, епістолярних, документальних, мемуарних матеріалів тощо.

Встановлюючи деяку одноманітність «у влаштуванні і механізмі духовних інструментів» інтерпретації, В. Дем'янков виокремлює три їх групи: «<...> глобальні знання, локальні знання і стратегії інтерпретації», причому «усі ці знання можуть бути задані як набір “безсумнівних істин”, яких дотримують члени цього мовного колективу». За певних умов, пише автор, «контекст стає тим, що доцільніше назвати “об'єктом інтерпретації”» [47, с. 112]. На думку вченого, під час «переробки» об'єкта інтерпретації має значення не лише вибір виконавської стратегії, яка об'єднує мету і засоби, а й – чи не в першу чергу – набір знань, «до яких стратегії мають доступ» [там

само, с. 84]. З таких позицій музикознавча та виконавська інтерпретації виявляють властивість взаємозалежності, яку можна визначити як тяжіння-відштовхування, що призводить до відомої напруженості їх відносин, яка виражена в прагненні до контекстуального «суверенітету» за наявності смислових відповідностей.

У виконавській практиці минулого століття, принаймні його другої половини, майже аксіоматичним оціночним критерієм інтерпретаційного продукту стала пильна увага до авторського тексту. Однак у багатьох випадках питання про те, що слід уважати таким, стає полемічним. Долучаючи до поняття авторського тексту, вербальні композиторські характеристики, Е. Лайнсдорф звертає увагу на необхідність володіння виконавцем тією мовою, якою вони написані. Музикант наводить численні приклади словесних ремарок, зміст яких «вислизає» під час переклад на іншу мову. Те ж саме стосується спілкування диригента з оркестрантами, коли перший володіє мовою оригіналу, а іншим потрібна інша лексична форма авторських рекомендацій для з'ясування їх сенсу. Зважаючи на те, що, на думку Е. Лайнсдорфа, переклад – «точно такий же процес інтерпретації словесного тексту, як виконання музики – тексту нотного», під час його використання контакт композитора з виконавцями втрачає свою безпосередність. Оскільки: «Гарантії достовірності тут не існує» [79, с. 13–14]. Музикант відзначає особливу роль авторських вербальних характеристик у текстах, що належать, зокрема, К. Дебюссі, Г. Малеру, Р. Вагнеру, чия музика містить очевидні асоціації з поетичними і живописними образами, унаслідок чого вони можуть бути уподібнені авторським ремаркам у театральних п'єсах [там само, с. 17]⁷².

⁷² По суті, цю ж проблему розглядає Л. Кириліна, кажучи про двомовність композиторських текстів пізнього Л. Бетховена. Дослідник відзначає розгалуженість у творах останнього віденського класика системи авторських позначень музичного часу, у яких нерідко можна помітити одночасно метрономічні вказівки, італійські пояснення темпу і характеру і їх німецькі еквіваленти, які «не завжди дослівно збігаються з італійськими». У результаті використання такої методи твор «обростає» декількома шарами авторських тлумачень, частина яких дублюється, а частина перебуває у взаємному протиріччі» [66, с. 216–217]. Що стосується метрономічних вказівок Л. Бетховена, то точно дотримувати їх неможливо [там само].

Не меншою перешкодою для адекватного контакту виконавця з авторським началом у нотному тексті стають похибки технічного порядку – від нерозбірливого почерку композитора до помилок у гравіруванні, які переходять з одного видання в інше, а також свавілля редакторів, що виражається, наприклад, у перекладах на іншу мову позначень швидкості і характеру руху, про що докладно пише Е. Лайнсдорф [79]. З цією проблемою стикаються і піаністи, які бажають якомога точніше слідувати всьому, що відображено в нотах. У цьому плані особливу цінність має порівняльний аналіз редакцій Етюдів *op. 10* Ф. Шопена, виконаний Ю. Вахраньовим і Г. Складовською [22]. Автори відзначають розбіжності в метрономічних, темпових, агогічних, динамічних, графічних, аплікатурних вказівках, а також очевидні помилки у визначенні звуковисотності. Загалом вивчено 17 текстологічних версій Етюдів *op. 10*, починаючи з прижиттєвого видання Ф. Кістнера в Лейпцигу (1833) і закінчуючи уртекстами, що вийшли у Відні (1973). У передмові до даного довідника автори застерігають від «бездумного підсумовування варіантів», рекомендують звільнитися від прихильності до конкретної редакції і резюмують: «Тільки їх ідеальна сукупність (так званий цілісний текст), що включає як ядро шопенівських рукопису, копії та коректури, наблизить Вас [виконавця – О. В.] до розуміння задуму композитора» [там само, с. 5]. До творчо-аналітичного підходу до редакцій виконуваних творів закликає своїх колег-диригентів Е. Лайнсдорф [79, с. 22].

Закономірно виникає запитання: чи можна в такому випадку вважати авторський нотний текст надійним орієнтиром для виконавця в духовно-мистецькому світі композитора і конкретного твору? Відповідь очікувано ствердна, оскільки при всіх текстологічних розбіжностях у деталях інваріантні властивості цілого зберігаються в заданих автором координатах, і в цьому плані нотний текст виступає стабільним фактором у комунікативній ситуації «композитор – виконавець».

Текстологічні пошуки виконавця максимально наближають його до первинного авторського писемного слова як даності і створюють передумови для уявлення про його віртуально-звукову форму. На шляху її реалізації перебуває другий з названих вище орієнтирів: піаністичний і інтерпретаційний досвід, історично сформований та закріплений в академічній і концертній практиці у вигляді свого роду «формули» композиторського й епохального стилів, а також комплексу технологічних принципів та прийомів, що відповідають тим і іншим. Ця «формула» фокусує розуміння того, як треба виконувати музику того чи іншого автора, зокрема Ф. Шопена. Саме під такою назвою – «Як виконувати ...» – виходить серія видань монографічного (або епохально-стильового) змісту. У кожному з них чітко прописані способи розшифровки нотно-графічних знаків, темпових позначень, досягнення бажаного інтонаційно-звукового результату тощо. Так, у збірнику «Як виконувати Шопена» (зауважимо, без знака запитання) докладно розглядаються педагогічні настанови композитора/піаніста, властиве йому *tempo rubato*, питання педалізації – тобто все, що стосується його піанізму і, отже, фортепіанно-виконавської «кухні» [38; 67; 99; 111; 128]. Очевидно, що рекомендації такого плану виношені авторами поміщених в названому збірнику статей у процесі їх концертної та педагогічної діяльності, одночасно відповідаючи актуальним уявленням про те, «що можна, а чого не можна» в інтерпретації творів Ф. Шопена. Інакше кажучи, йдеться про певний естетичний канон і піаністичну «матрицю», стосовно якої музикант має право зайняти певну позицію – «гри за правилами», що не виключає прояву його творчої ініціативи, або «гри з правилами» і навіть виходу за їх межі, зокрема навіть якщо вони істотні. Так вимальовується антиномія класичного-акласичного у виконавстві, що розуміється як мистецтво інтерпретації та оцінки.

У філософсько-естетичній науці терміном «канон» позначають, за визначенням В. Бичкова, «систему внутрішніх правил і норм, іманентних

мистецтву й естетичній свідомості будь-якого культурно-історичного періоду або мистецького спрямування, що визначають головні принципи художнього мислення, закріплюють основні структурні і конструктивні закономірності конкретних видів мистецтва» [17]. З наведеного визначення випливає, по-перше, що канон слугує конструюючим фактором будь-якого художнього, зокрема виконавського висловлювання, його несучою основою, по-друге, що він є явищем змінним у різних історико-стильових контекстах. Показове розуміння О. Лосєвим художнього канону як показника певного стилю, у зв'язку з чим учений вживає це поняття не лише в однині, але і в множині [83]. Інакше кажучи, канон є категорія не лише естетична, а й історична, що належить і сфері виконавства.

Питання про виконавчий канон розроблено в дисертаційному дослідженні Ж. Дедусенко, де воно розглядається в аспекті специфіки поняття «форми» в цьому виді діяльності. Згідно з міркуваннями автора, «форма у виконавстві постає як внутрішній спосіб організації піаністичного висловлювання», явлена в комплексі «стійких правил», сукупність яких Ж. Дедусенко пропонує називати виконавським каноном [46, с. 57–58]. Подібно О. Лосєву і базуючись на висловлених ним наукових ідеях, дослідник доходить висновку про те, що виконавський канон виступає в якості інваріантної структури стилю [там само], з чого, водночас, випливає проявленість канону в стилі.

Однак канон школи і канон стилю не тотожні. Перший із них визначається дидактичною матрицею, що індексує відмінності різних шкіл. Ця матриця охоплює коло стратегічних цілей і тактичних завдань, що мають академічну спрямованість, зокрема уявлення про досконалу (або професійно-грамотну) гру на інструменті (піанізму), ставлення до нотного тексту (ієрархічне або паритетне), володіння сукупністю виконавських засобів виразності (специфікованих особливостями фортепіано і спілкування з ним),

виховання суб'єкта цього виду діяльності (майстра або/і неординарно мислячого музиканта) та ін.⁷³.

Канон окремо взятої школи не обмежений локальними рамками практичної діяльності його творця/творців і безпосередніх носіїв, але «проростає» в товщу виконавської культури в якості загального надбання. Так, згідно з даними, наведеними Н. Кашкадамовою, професор, завідувач фортепіанної кафедри Львівської консерваторії в 1950–1970-і рр. О. Л. Ейдельман культивував у своїй педагогіці ключові принципи школи Ф. Шопена, серед яких вирішальною вимогою стала гнучкість руки, що забезпечує заміну сили спритністю, а це, водночас, дозволяє досягати індивідуалізації туше для кожного твору, унаслідок чого виникає і особливий художній образ. У контексті цієї дисертації важливо підкреслити: О. Ейдельман уважав, що Етюд Ф. Шопена надають уявлення про його «манеру» загалом [65, с. 75]⁷⁴. Якщо канон школи (дидактична матриця), зазвичай, описується і коментується в спеціальних авторських працях, то для виявлення стильового канону необхідно абстрагуватися від конкретики виконавських текстів, щоб виявити його, як це робить О. Лосєв, обираючи в якості такого стосовно образотворчого мистецтва систему пропорцій, що властива різним стилям [83].

Для характеристики виконавських стильових явищ XIX–XX ст. В. Чінаєв використовує пару-опозицію програмного-непрограмного в музичному художньому світі. На цій основі вчений поділяє емоційно-наративний і інтелектуально-контемплативний виконавські стилі. Перший з них сповідує суб'єктивно-особистісне артистичне самовираження, ідею програмності, принципи «образно-асоціативної змістовності мистецтва і

⁷³ Зазначимо, що канон школи діє не лише на етапі його засвоєння піаністом в роки учнівства, але і протягом усієї подальшої діяльності концертуючого музиканта, виступаючи одним з факторів його індивідуального стилю.

⁷⁴ Можливо, у цьому випадку має місце вплив традицій львівської піаністичної школи, що сходять до другої половини XIX ст., коли ректором консерваторії в тодішньому Лемберзі був учень Ф. Шопена Кароль Мікулі [там само].

«опоетизованої автобіографічності» виконавця, зближуючись з «белетристичними жанрами свого часу» в плані підпорядкування спонтанного руху почуттів «процесуальній логіці літературно-складної фабули». Другий з названих стилів В. Чінаєв пов'язує з концепцією «абсолютної музики», яка передбачає об'єктивно-споглядальний підхід, історико-стильову достовірність, дотримання текстової точності, помірність і раціональний контроль [164, с. 9–10]. Отже, обраний автором критерій відмінностей дозволяє «витягнути» весь їх ланцюжок, виступаючи в ролі стильового канону. Звернемо увагу на те, що В. Чінаєв не займається розмежуванням виконавців на певні типи, його характеристики двох антиномічних стилів за змістом близькі уявленням про класичне і аklasичне в мистецтві, які фігурують як типи художнього мислення. Значною мірою це стосується протиставлення артистичного самовираження «поверх» нотного тексту і дотримання текстової точності.

Третій орієнтир, необхідний для обрання виконавської стратегії, – той тезаурус, який є у розпорядженні професійного музиканта. У нього входять різні пласти знань: про походження і суть виконавської діяльності; історію та теорію фортепіанної музики; про природу інструмента, його технічні і виражальні можливості; засоби музичного й виконавського мистецтва; історичні стилі; життя, творчість та особистості видатних композиторів, музикантів-виконавців і педагогів; явища суміжних видів мистецтва – тобто спеціальних, загальномузичних і гуманітарних⁷⁵. Про важливість знання музичних творів – спадщини і сучасності – для виконавця переконливо пише Е. Лайнсдорф. Оглядаючи репертуарну музику минулого, автор виявляє в ній

⁷⁵ Т. Сирятська також вказує на об'єктивно існуючий зв'язок музичної інтерпретації зі сформованою виконавською традицією. Однак з контексту міркувань музикознавця випливає, що йдеться не про ставлення до інтерпретаційних «кліше», тим більше – канону, а радше про метод «декодування» графічного запису твору», тобто інструмент перетворення нотних знаків в інтонаційно-звукові феномени. Що стосується наукових знань, які дослідник справедливо вважає «неодмінними компонентами виконавської інтерпретації», то вони, відповідно до авторського застереження, можуть компенсувати втрату «живої» традиції виконання музики віддалених епох. Іншими словами, вони не розцінюються як нормативні, «канонічні» уявлення про певний композиторський або історичний стилі [133, с. 5].

немало «мігруючих» композиторських ідей. Так, він встановлює нитки наступності у двох класичних симфоніях в *Es-dur* В. А. Моцарта (*KV 543*) і Л. Бетховена (*op. 55*, «Героїчної»). Крім тональності, їх споріднює, за спостереженням диригента, вибір однакових тактових розмірів усіх частин циклу, а в плані образності – тріо бетховенського скерцо і моцартівського менуету [79, с. 36]. Продовжуючи список своїх знахідок, Е. Лайнсдорф виявляє джерело другої пісні Клерхен з музики Л. Бетховена до «Егмонта» Й. В. Гете в повільній частині струнного квінтету В. А. Моцарта *KV 516*. Коментуючи такого роду запозичення, автор називає їх прекрасним актом «виплати данини попередникові» і вбачає в них «приклад того, як композитор черпає натхнення в музиці минулого». Але найголовніше відкриття, зроблене ним для самого себе, – чіткіше розуміння того, «що ж Бетховен почув у *K. 516*». «І було б чудово, – резюмує Е. Лайнсдорф, – якби п'ятеро виконавців, приступаючи до роботи над квінтетом Моцарта, розуміли, чим стала ця музика для Бетховена» [там само, с. 37]. Однак йдеться не лише про те, щоби зрозуміти ідею одного композитора через «послання» іншого, а й про те, щоби за подібністю музичних тем, архітектонічних прийомів, цілих творів розгледіти відмінності, індивідуальне художнє рішення. Диригент вказує на прямі аналогії між початками Третьої і Дев'ятої симфоній А. Брукнера і Дев'ятої Л. Бетховена. «Наш обов'язок і виконавців, – переконаний Е. Лайнсдорф, – врахувати всі без винятку випадки, як подібностей, так і корінних відмінностей між тими і іншими музичними п'єсами. Досягнувши такого ступеня розуміння, ми не станемо виконувати Дев'яту Бетховена так, як ніби її написав Брукнер» [там само, с. 39–40]⁷⁶.

⁷⁶ Ефективним шляхом виконавця назустріч композиторському змісту цей же автор називає вивчення «музичного символізму», тобто сталих музичних формул, за якими закріпилися певні позамузичні значення, точніше, їх спектр. Створені ще за часів Й. С. Баха, в тому числі в його вокально-хорових творах, вони змінюють свої коннотати залежно від контексту. І якщо виконавець розгадає їх зміст, то зрозуміє «внутрішній стан композитора в момент, коли створювалася музика» [79, с. 41].

Знання, якими повинен володіти виконавець для якомога глибшого осягнення художнього світу композитора, охоплюють досвід інтерпретації опусу, що грається, уявлення в історичній перспективі про «образ» його творця, авторський і епохальний стилі. Інакше кажучи, тлумаченню і оцінці підлягає не лише зміст музичного твору, закодований у нотному тексті, але і знання про нього, зафіксовані в науці, системі освіти, професійному та аматорському побуті. Їх сукупність, зокрема, дозволяє розпізнати змінюване (варіантне) і незмінне (інваріантне) в оціночних судженнях про сутність феномена Ф. Шопена і межах його художнього світу. Змінним постає відповідь на питання про національні контексти стилю композитора/піаніста. У музичній науці стало аксіоматичним уявлення про Ф. Шопена як виразника національно-польського в музичному мистецтві [20; 73; 76; 137; 148 та ін.]. Однак цей погляд виявляється не лише в наукових джерелах, а й у виконавській практиці. О. Гольденвейзер, наприклад, критерієм «правильності» виконання мазурок і полонезів обирає міру відтворення в них «польського елемента». Зіставляючи їх трактування І. Падеревським і Й. Гофманом, музикант-педагог надає перевагу другому з них, оскільки у І. Падеревського народні витоки цих п'єс «часто ховались за зовнішнім блиском і сентиментальністю», водночас в Й. Гофмана деякі з них «звучали як народні сценки, і ніби чувся сільський оркестр (дудки, ударні, контрабас)» [136, с. 236].

Істотно іншу думку про національні складові музичного стилю Ф. Шопена, розглянутого в єдності композиторських і виконавських (піаністичних) властивостей, висловив ще на початку ХХ ст. Р. Брейтхаупт. Авторитетний музикант-педагог, автор праць з теорії виконавського (піаністичного) мистецтва, Р. Брейтхаупт виявляє у творчості Ф. Шопена широку «кореневу систему», називаючи у зв'язку з цим імена М. Клементі, І. Н. Гуммеля, К. М. Вебера, Дж. Фільда. Особлива роль у формуванні фундаменту композиторської майстерності і особистості Ф. Шопена

відводиться автором німецькому впливу Ю. Ельснера. Саме тут, вважає Р. Брейтхаупт, слід шукати основу «гармоніко-контрапунктичного» мислення польського музиканта, який поряд з Ф. Шубертом виявився першовідкривачем і новатором у сфері гармонії. «Німецьке» у творчому образі Ф. Шопена вбачається вченому в точності в роботі, скрупульозності коректури, обробці і шліфуванні вже готових текстів, що застергло його «від польської розпорошеності і неохайної недбалості», додало його творінням «солідності і сталості», ескізам – «разючої впевненості і суворості», а виконанню – «майстерну свободу і перевагу», які забезпечуються «лише завдяки широкому базису, зразковим прикладом і залізній самодисципліні» [174, с. 173].

Не менш цікаві думки висловлені виконавцями щодо французької аури фортепіанної спадщини Ф. Шопена. Болгарський піаніст Л. Ліковський вважає, що інтерпретації творів майстра його навчила не лише М. Лонг, у якої він брав уроки, а й вся художня атмосфера Франції, «яка понині, як і Польща, залишається країною Шопена» [там само, с. 284]. З С. Ліковським немов погоджується С. Доренський. Згідно з його спостереженням, «французькі музиканти мають своє ставлення до Шопена», сприймаючи його «ніби через Дебюссі» [61, с. 250]. Наведені враження музикантів-виконавців набувають наукового обґрунтування в музикознавчих працях. Посилаючись на мемуари М. Лонг, Л. Кокорева пише, що «Дебюссі розглядав музику Шопена як свою головну модель, на якій він базувався», пояснюючи це уподобання основоположника музичного імпресіонізму наявністю чималої кількості в шопенівській творчості елементів, характерних для французького мистецтва як такого. З-поміж інших, учений називає витонченість, бездоганний смак, стриманість у вираженні почуттів, виняткову ясність форми, легкість, повітряність музичної тканини, тонку орнаментику, гедонізм [72, с. 156–157].

Варіативність притаманна також відгукам піаністів на образно-емоційний світ музичних творів Ф. Шопена як відображення «свого» в «чужому». Відзначаючи багатогранність цього світу, співвітчизник майстра З. Джевецький писав: «Лірик знайде у творчості Шопена скарби поезії і почуттів; епік – широкий розмах, бойовий порив і тихий спокій; класик – дивовижне відчуття міри і досконалу продуманість фактури; віртуоз – чистий піанізм» [174, с. 197]. Під знаком образно-емоційних опозицій музику Ф. Шопена характеризує Я. Зак, протиставляючи такі її властивості, як «маестозність» і «сором'язливість», «сильна пристрасть» і «ясність самовладання», «сліпуча яскравість уяви» і «тверда сміливість руки», «вишукана витонченість» і «повна відсутність штучності» [136, с. 245]. Р. Брейтхаупт відзначає в музиці Ф. Шопена поезію настрою і водночас баладний та героїчний тони, чоловічу благородність енергії [174, с. 181]; Г. Нейгауз убачає в поезії сутність шопенівського у фортепіанному мистецтві [136, С. 239]; С. Фейнберг вважає прелюдії польського романтика не лише носіями потаємного поетичного сенсу, але і «фрагментами великого драматичного задуму», у яких «відбиті миті трагічної сили й значущості» [136, С. 243]; Л. Оборін нарікає на втрату сучасними йому піаністами багатогранності сприйняття «образу» майстра, нагадуючи про такі його складові, як витонченість, вишуканість, танцювальна гордовитість, елегантність і, водночас, парадність, а з іншого боку, – національні мотиви [136. С. 241]. Нагадаємо також у зв'язку з цим (122).

Індивідуальне сприйняття духовно-змістовної сутності творів Ф. Шопена піаністами виступає одним з чинників характеристики уявлень про неї в контексті музичної соціокультурної практики. Аби не заглиблюватися в цю проблему, наведемо конкретний показовий приклад. К. Шамаєва, вивчаючи історію київської Шопеніани на матеріалі рецензій, що містять критичну оцінку виконань творів майстра, виявляє динаміку не лише інтерпретації музики Ф. Шопена піаністами, а й – внаслідок цього –

слухацької культури киян. Якщо на межі XIX–XX ст. панувало піднесення опусів польського романтика в ліричних, поетично-спокійних тонах, без сильних емоцій і нервового збудження, чому немало сприяла концертна та педагогічна практика В. Пухальського – носія стильового канону Т. Лешетицького – А. Єсипової, то з появою на київській концертній естраді Г. Беклемишева публіці відкрився новий Ф. Шопен – вольовий, потужний, драматичний. Не меншим одкровенням стало виконання фортепіанних творів майстра Г. Нейгаузом, що дозволило заглянути в їх підтекст, таємний сенс, який сам піаніст називав польським словом «Zal». Як пише К. Шамаєва, у музиці «засвучала вся гама почуттів, на які здатна мужня і ніжна, сильна і щедра людина» [165, с. 104.].

Висловлюючи індивідуальні, в достатній мірі відмінні думки щодо сутності шопенівської музики, піаністи з уже усталеним концертним і – що важливо підкреслити – педагогічним досвідом проявляють вражаючу однастайність, коли йдеться про загальну виконавську стратегію в її інтерпретації. Ключові питання, які поставлені різними музикантами, стосуються манери подачі виконуваного тексту, якості звучання і пов'язаних з ним туше й педалізації, особливостей музичного часу і його протікання, призначення віртуозності, зокрема – фортепіанної моторики, організації музичного простору і ролі фактури у створенні художнього цілого, логіки створення форми як інтонаційно структурованого процесу, рівня і співвідношення динаміки. Серед згадуваних і інших піаністів на неприпустимість афектації під час виконання творів Ф. Шопена вказують В. Ландовська [174, с. 215], З. Джевецький [там само, с. 199], Г. Нейгауз («Романтичні перебільшення призводять до пишномовності, яка настільки чужа Шопену») [136, с. 239], В. Софроніцький («Не люблю, коли, наприклад, шопенівські мазурки грають перебільшено танцювально, відчеканюючи ритм») [там само, с. 242], О. Гольденвейзер («Замість природнього, простого відчуття в них [багатьох молодих піаністів. – О. В.] не

характерна для Шопена ходульна піднесеність, так званий “темперамент”») [там само, с. 238], С. Фейнберг («<...> варто взяти до уваги <...>, що Шопен не любив гучної гри, акцентуючи у своєму виконанні на більше внутрішній логіці розвитку музичного образу, ніж зовнішньо ефектній бравурі» [там само, с. 244], С. Доренський («Серед усіх інших якостей [справжнього шопеніста. – О. В.] я б особливо виокремив одну: щирість») [61, с. 252] тощо. Характеристики образу «шопенівського фортепіано, що звучить», до яких вдаються у своїх висловлюваннях про спадщину майстра піаністи, так чи інакше викликають асоціації з відкриттями К. Дебюссі. Наприклад, Р. Брейтхаупт ще на початку ХХ ст., у період розквіту творчості «Клода Французького» вказує на унікальність слуху Ф. Шопена, що дозволила йому розкрити «ефект обертонового ряду», «диференціацію у звучанні його різних положень, їх інтенсивність і звукові контрасти стосовно цілого», а також розпізнати «природу інструмента і дію арпеджіо, так само, як і всі найцікавіші педальні ефекти» [174, с. 179]. Відзначаючи моменти насолоди звуковим колоритом, гедонізм Ф. Шопена, Е. Боске безпосередньо заявляє, що цей музикант створив імпресіоністичний стиль [там само, с. 168]. Характерна відповідність наведених думок, розділених півстолітньою дистанцією. Музиканти-виконавці застерігають також проти надмірно швидких темпів (А. Боровський [там само, с. 165–166], А. Стоянов [там само, с. 248], С. Янковський [там само, с. 282] та ін.

Одним із лейтмотивів виконавських суджень слугує осуд самодостатньої віртуозності стосовно творів Ф. Шопена, у яких вона виступає в якості доданка художнього змісту й форми. Цілком закономірні роздуми про фортепіанну техніку, віртуозність у сукупності з комплексом загальномузичних і специфічно виконавських засобів, що зачіпають шопенівські етюди. Н. Кашкадамова для демонстрації ставлення до піанізму Ф. Шопена О. Ейдельмана детально розглядає рекомендації львівського професора своїх учнів, залучаючи матеріал етюдів [65]. Р. Брейтхаупт

дотримується думки про те, що «фортепіанний стиль і інструментальна техніка» Ф. Шопена набули свого «вищого вираження в майстерних етюдів» [174, с. 179]. Ця ж точка зору притаманна С. Фейнбергу, який уважав достатнім для розуміння шопенівського піанізму один лише погляд на етюди польського романтика [174, с. 255], тощо. Наведені судження підтверджують право етюдів бути представником від імені піанізму Ф. Шопена, а з урахуванням нерозривності піанізму і власне композиторських, загальномузичних знахідок майстра – і від імені його музичного стилю загалом.

Таким чином, залучення виконавської думки про природу і властивості феномена Ф. Шопена дозволяє виявити інваріантні основи знання про нього, що склалися під час творчої та академічної практики, яка утворила інформаційний пласт її тезауруса і, зрештою, який увійшов у «колективне несвідоме» музичної культури.

Виявлені виконавські орієнтири, які виступають результатом сукупного наукового, практичного та пізнавального досвіду, що вилився в «готову», канонічну форму, можуть слугувати об'єктивними критеріями оцінки конкретних інтерпретацій творів Ф. Шопена, у цьому випадку – етюдів, тобто спеціальними інструментами їх наукового аналізу.

3.1.1. Класичне і аklasичне в інтерпретаціях циклічного опусу

Ефективність пропонованих оціночних критеріїв доцільно продемонструвати за допомогою конкретних прикладів. Матеріалом аналізу обрано 12 Етюдів *op. 25*, оскільки їх циклічна організація дозволяє виявити певні закономірності в розумінні виконавцем суті його діалогу з композитором. Для чіткого розмежування класичних і аklasичних тенденцій у різних версіях тлумачення названих творів перевагу надано тим із них, які представляються найтиповішим втіленням тієї чи іншої творчої установки.

До таких належать інтерпретації цього циклу, що належать К. Аррау, Д. Циффрі, С. П. Франсуа.

Аудіозапис виконання Етюдів *op. 25* Ф. Шопена **К. Аррау** (1903–1991), обраний в якості матеріалу інтерпретаційного аналізу в цьому дисертаційному дослідженні, належить до 1953 р., тобто до періоду зрілості життя і творчості музиканта, коли він відходить від суто віртуозних піаністичних концепцій. У виконанні ним шопенівського опусу ми чуємо мудрого, зрілого музиканта, який анітрохи не втратив своєї віртуозності, але використовує її раціонально. Йому притаманні ідеальне відчуття міри, стилю, а також тонка передача поетичного змісту п'єс цього циклу.

Уже з перших звуків етюдів *As-dur* К. Аррау занурює нас у світ світлих мрій. За допомогою застосування густої гармонічної педалі, а також ніжного і співучого туше створюється образ легкого похитування на водній гладі в сутінковий час. Прослуховуючи всі плани музичної тканини, музикант не захоплюється рельєфним експонуванням підголосків, незважаючи на той факт, що Ф. Шопен сам вказує в нотному тексті більш укрупнені тривалості, які слід притримувати і грати більш щільним, «тенутним» звуком⁷⁷. Загалом Етюд проходить у спокійному русі. Інтерпретатор, так чи інакше, дотримується темпу, який виставлено композитором, – приблизно $\text{♩} = 104$ ⁷⁸, лише на стиках композиційних побудов (речень) він дозволяє собі доволі сильне уповільнення, а потім повертається до основного темпу (той же принцип застосовується ним і в деяких інших п'єсах циклу). Етюд *f-moll*, який утворює єдиний «малий цикл» з *As-dur*'ним, виконавець також грає відносно стримано і не акцентує увагу на контрастах. Як і в попередньому номері, він майстерно використовує педаль (в цій п'єсі – напівпедаль,

⁷⁷ Показовими в цьому зв'язку є роздуми над піаністичним стилем Ф. Шопена, що належать Г. Когану. Один із наскрізних тез вченого полягає в думці про прихований характер всіх засобів музичної виразності у фактурі творів польського композитора. У тому числі він вказує на те, що «дидактичну показ різних підголосків <...> суперечить духу музики Шопена» [69, с. 129].

⁷⁸ За спостереженнями автора дисертації в більшості редакцій метрономіческіє вказівки збігаються, звідси був зроблено висновок, що, можливо, вони виставлені відповідно до волі Ф. Шопена.

можливо педаль *vibrato*), збагачуючи звучання інструменту обертонами, граючи партію правої руки «ніби в серпанку».

Наступний триптих (*F-dur*, *a-moll*, *e-moll*) трактується піаністом у скерцозно-ліричному дусі. К. Аррау тут також використовує *rubato* на стиках фраз. У Етюді *F-dur* інтерпретатор дотримується авторських педалізації і темпу. У середньому, розвиваючому, розділі він трохи «садить» рух за допомогою великого показу середнього голосу. Це одне з небагатьох виконань цієї п'єси, у якому ми все-таки вловлюємо, де панує сильна доля, а в яких місцях переважають синкопи⁷⁹. Виконання *a-moll*'ного Етюду може здатися трохи уповільненим у темповому плані. Порівняно з іншими виконавцями, К. Аррау тут грає в досить стриманому русі, проте якщо перевірити шопенівський темп, $\downarrow = 120$, то він виявиться саме таким, якого дотримує чилійський піаніст. Як і в попередньому Етюді, тут спостерігається ідеально помітна (як в інноваційному плані, так і в ритмічному) сильна доля – бас, і тема в партії правої руки, яка припадає на синкопи. Етюд *e-moll* вже з перших тактів трактується виконавцем як скерцозно-лірична п'єса (з гегемонією ліризму). К. Аррау в цьому випадку застосовує *rubato* не лише на стиках речень (як, наприклад, уповільнення темпу на двох перехідних акордах: домінанта – тоніка, в тт. 8–9), але також використовує мікро-*rubato* всередині структури, виставляючи відмінності між гармоніями в партії лівої руки. Далеко не останню роль у виявленні ліричного підтексту в основній скерцозній темі відіграє і педаль, яка використовується піаністом доволі сміливо. Середній розділ (*Più lento*) виконавець грає в темпі, який майже не відрізняється від руху основної теми. Піаніст і тут дотримує метронома: $\downarrow = 168$, але зберігає всю красу основної теми в середньому голосі в партії лівої руки і ліричну споглядальність у правій.

⁷⁹ У більшості відомих виконань (В. Ашкеназі, М. Полліні, Г. Соколов та ін.) чути лише синкопи, інтонаційні акценти на слабких долях (звідси – зміщення сильної долі), експонованих всюди, водночас композитор, навпаки, вказує в нотному тексті, де необхідно показувати сильні долі, а де потрібне заострення синкоп.

У третьому «малому циклі» (*gis-moll, cis-moll, Des-dur*) прикметним є виконання терцієвого і секстового Етюдів. Музикант практично не використовує педаль, а якщо і бере її, то надзвичайно коротку (незважаючи на те, що Ф. Шопен виписує доволі детальну педаль). Таке «свавілля» піаніста може бути пояснено одним з виконавських принципів, викладених К. Аррау в наступній тезі: згідно з його переконанням, справжній піаніст повинен вміти «без допомоги педалі досягти істинного легато» [43, с. 23], яке він тут і демонструє. У *gis-moll*'ному Етюді К. Аррау інтерпретує терції в партії правої руки не як легке «шелестіння» на *sotto voce*, а, навпаки, як повноцінні два голоси, зіграні доволі щільним звуком, але на *pp*. Судячи з усього, виконавець виходить з поліфонічної природи шопенівської фактури, що породжує певні піаністичні труднощі: у цьому випадку – терцій, а в секстовому Етюді – секст. Звідси – відхід від застосування авторської педалі, практично повна відмова від неї. У заключному *c-moll*'ному Етюді К. Аррау не прагне до надмірно швидкого темпу, але досягає співучої вимови і осмисленості кожного звука, використовує педаль доволі скупко, а іноді і зовсім знімає її⁸⁰.

Д. Циффра (1921–1994) відомий, передусім, своїми інтерпретаціями Ф. Ліста, що не дивно, адже його виконавський стиль формувався в «культурі Ліста», під покровительством Е. Донаньї. Музичні критики називали його «фанатиком точності», «акробатом рояля», «віртуозом педалі», майстром фортепіанної «піротехніки» [43, с. 437]. Він вражає своєю фантастичною технікою, неймовірно палким (місцями навіть вибуховим) темпераментом. Проте в його пізніх інтерпретаціях (як і в К. Аррау) з'являється якась мудрість, почуття стилю, зокрема у творах Ф. Шопена⁸¹.

⁸⁰ Для К. Аррау це використання педалі не зовсім характерне, на відміну від В. Горовиця, Д. Циффри або М. Плетньова. Достатньо згадати його відому інтерпретацію «Апасіонати» Бетховена, де він використовує густу педаль, місцями майже імпресіоністичну.

⁸¹ Слід згадати його поетичні інтерпретації 1980-х рр.: Полонеза *As-dur*, вальсів, експромтів, Третьої балади, *b-moll*'ної сонати.

Аналізований нами запис Етюдів *op. 25* в інтерпретації Д. Циффри належить до порівняно раннього періоду творчості угорського піаніста (1962 р.). У ній виконавець повністю представляє своє бачення авторського тексту: використовує октавні подвоєння басів і перенесення їх у контр- і навіть у субконтроктави; у ліричних моментах (Етюди *cis-moll*, *h-moll* – середній розділ) іноді застосовує додаткову орнаментику і вдається до техніки несинхронної гри різних голосів (радіше за все, щоби краще виявити поліфонічні лінії). У цьому виконанні ми бачимо приклад адаптації шопенівського стилю до стилю конкретного інтерпретатора (на відміну від попередньої інтерпретації, де К. Аррау прагне якомога точніше наблизитися до авторського задуму). Етюд *As-dur* проходить у Д. Циффри в доволі рухливому темпі. Тут спостерігається схильність піаніста до поліфонізації фактури (незважаючи на темп!); примітна кульмінація *p'esi*, зіграна драматично і дещо перебільшено в динамічному плані. Наступний, *f-moll*'ний, Етюд може викликати шок у непідготовленого слухача, оскільки виконаний в абсолютно феєричному темпі. Водночас Д. Циффра практично не вдається до використання педалі⁸², а партію лівої руки грає майже нон-легатним штрихом.

Етюди *F-dur*, *a-moll*, *e-moll* виконуються піаністом у жартівливо-потішній манері. В № 3 піаніст акцентує на динамічних контрастах, «грає» з педаллю⁸³. Циффрівську інтерпретацію *a-moll*'ного Етюду можна по праву вважати еталонною в ритмічному плані. Це одне з небагатьох виконань, де ідеально чути сильну долю (бас) і водночас не втрачається горизонтальна лінія теми в партії правої руки⁸⁴ (на синкопах). Таким чином, проведення басового голосу і теми здійснюється настільки рельєфно, що виникає

⁸² Лише в деяких особливо складних, на його думку, місцях він дозволяє собі взяти колористичну педаль, щоби збагатити гармонію, водночас злегка відтягуючи час.

⁸³ Наприклад, він нарочито педалізується перший чотиритакт теми в розробочному розділі, а другу половину грає *senza pedale*.

⁸⁴ Навіть багато відомих піаністів грають цей Етюд, основувшись лише на синкопах у партії правої руки, таким чином усуваючи сильну долю.

відчуття своєрідного *martellato*. Основна тема *e-moll*'ного Етюд у Д. Циффри щораз звучить по-іншому: то грайливо і жартівливо, то з ліричним відтінком, то з підкресленням синкоп. Середина трактується виконавцем у спокійному русі, на кульмінації він незначно прискорює темп і експонує хроматичну секвенцію надзвичайно драматично і схвильовано. У другому проведенні ліричної теми піаніст повертається в колишній темп (через шістнадцяті в партії правої руки відчуття аджитатності залишається). У репризному розділі Д. Циффра виконує тему, граючи з ритмом: то синкопуючи третю долю, то підкреслюючи сильну, то базуючись на довгій ноті (друга частина) в лівій руці, досягаючи, таким чином, відчуття згаданої жартівливості.

У Етюді *gis-moll* піаніст вражає слухача неймовірно віртуозними терцієвими пасажами, від яких прямо-таки захоплює дух. Д. Циффра виконує цю п'єсу в тривожно-знервованій манері. На висхідних пасажах у більшості випадків він прискорює⁸⁵ рух, часто робить раптові мікрокрещендо всередині фрази. Кульмінацію в розробковому розділі виконавець грає в динамічному перебільшенні. Головною особливістю інтерпретації наступного Етюд (cis-moll) є часта несинхронна гра двох рук (судячи з усього, Д. Циффра так їх виконує для більшої диференціації голосів). Причому як на першій долі такту (неодночасне взяття басу і сопрано з гармонією), так і всередині нього (поліритмічне виконання шістнадцятих у лівій руці і супроводу восьмими в правій). У грі Етюд *Des-dur* очевидна адаптація п'єси до стилю великої концертної естради. Виконання Д. Циффри секстового звучить надзвичайно шалено, віртуозно; на відміну від К. Аррау, він активно застосовує педаль, збагачуючи фактуру басовими обертонами (проте є і безпедальні місця), а також використовує октавні подвоєння в нижньому голосі і перенесення басів на октаву вниз. «Метелик» *Ges-dur* грається піаністом майже без педалі

⁸⁵ Д. Циффра в чотиридольному метрі часто «грішить» прискоренням від четвертої долі до першої, буквально врываючись у сильну долю такту.

(він бере хіба що ритмічну мікропедаль), за винятком, мабуть, кульмінації репризного розділу (тт. 33–36). Тут, як і в *e-moll*'ному Етюді, Д. Циффра «бавиться» з ритмом, виставляючи то сильні, то слабкі долі такту.

У заключних трьох Етюдах повністю проявляється віртуозно-емоційний стиль угорського піаніста. Основними особливостями інтерпретації октавного (*h-moll*) є емпфаза довгих нот у середніх голосах (зокрема в лівій руці) в крайніх розділах, а в середньому епізоді (*Lento*) – несинхронна гра голосів (як і в *cis-moll*'ному), а також незначні зміни орнаментики (трелі замість мордентів). У Етюді *a-moll* Д. Циффра показує всю міць басових регістрів, використовує октавні подвоєння нижнього голосу (в субконтроктаві в репризі), виокремлює підголоски в лівій руці. Фінальний Етюд *c-moll* у виконанні угорського піаніста вражає багатством обертонів і красою регістрів. На відміну від К. Аррау, Д. Циффра не уникає застосування педалі, а навпаки – дотримує шопенівської педалізації, що приводить слухача до відчуття бурхливої водної стихії. Розвиваючий розділ виконується піаністом жвавіше, ніж експонуючий. Те ж саме стосується і невеликого розвитку в репризі (тт. 57–70). Однак у кульмінації Етюду (в кінці – тт. 71–83) він розширює музичний час, грає буквально по лізі, при цьому подвоюючи бас *C*. Таким чином, Д. Циффра підкреслює особливу значимість кінцівки, адже цей заключний *C-dur* є апогеєм не лише фінального Етюду, але і всього циклу загалом.

Безсумнівно, Д. Циффра постає в презентації шопенівського опусу як прихильник аklasичного, суто авторського ставлення до композиторського тексту і самому «образу» Ф. Шопена. Він максимально свавільний і надмірний у всьому, безперервно «коригуючи» нотний запис шляхом «дописування» неіснуючих у ньому октавних подвоєнь і підміни виписаних мелізмів іншими, беручи над-швидкі темпи і проявляючи «шалений» темперамент, що дозволяє йому буквально «захлеснути» аудиторію енергетичним потоком, який вільно виливається. Слухаючи гру піаніста

публіка спілкується не скільки з Ф. Шопеном, стільки з яскравою індивідуальною артистичною особистістю інтерпретатора.

Серединну позицію між безперечно класичним і аklasичним підходами до прочитання шопенівських Етюдів *op. 25* займає їх трактування **С. П. Франсуа** (1924–1970). Аудіозапис цього опусу можна віднести до зрілого періоду творчості французького піаніста (1955 р.), враховуючи раннє формування його виконавського стилю. Виконавець використовує всі наявні в його піаністичному арсеналі засоби виразності і постає перед нами як багатогранний художник. У цьому трактуванні Етюдів цікаві застосування колористичних ефектів (не лише на *pp*, а й на потужному *ff*); імпровізаційні моменти: перенесення басів на октаву вниз і їх подвоєння, гру пасажів через всю клавіатуру (таким чином досягається темброве і динамічне збагачення звучання); додавання додаткових нот у деяких гармоніях, а також виявлення підголосків і експонування останніх. Так само, як і у виконанні Д. Циффри, у цьому записі проявляється тенденція до пристосування шопенівського стилю до манери гри С. П. Франсуа.

Етюд *As-dur* в інтерпретації французького піаніста більше схожий на ноктюрн або прелюдію, ніж на етюд. П'єса проходить у досить стриманому русі, музикант ідеально інтонує підголоски, написані Ф. Шопеном, але не порушує загального динамічного балансу по вертикалі. Наступна п'єса циклу, будучи продовженням попередньої, також виконується в надзвичайно стриманому темпі. Тут піаніст демонструє володіння м'яким і співучим звуком без застосування педалі, ми чуємо «перлинну гру» (*jeu perlé*) в трохи уповільненому русі в партії правої руки і *molto legato* в партії лівої. В Етюді *F-dur* виконавець також рідко використовує педаль, але водночас чудово показує середні голоси, виносячи їх на перший план, звертаючи увагу на те, що вся краса гармонії і поліфонії не завжди знаходиться на поверхні (тобто у верхньому або в тематично провідному голосі). У Етюді *a-moll*, так само, як і

у виконанні Д. Циффри, ми чітко розуміємо, де перебуває сильна доля (бас)⁸⁶, а де розміщена тема. Іноді виконавець переключає нашу увагу суто на експонування теми, однак ми, як слухачі, все одно відчуваємо басову опору.

В *e-moll*'ному чітко заявляє про себе імпровізаційна манера гри французького піаніста. Це один з перших Етюдів опусу, де інтерпретатор активно використовує педаль, її колористичні якості, а також показує додаткові регістри і тембри інструмента, які Ф. Шопеном не виписані. В експозиційному і в репризному розділах зачаровує химерна гнучка ритміка п'єси у виконанні С. П. Франсуа. Відштовхуючись від гармонічних тяжінь, музикант бездоганно відчуває *rubato*: воно не химерне і надзвичайно органічне. Виконання середнього розділу п'єси (*Più lento*) вражає багатством фарб і ніжною співучою темою в партії лівої руки (такою же гнучкою в агогічному плані). Тут піаніст дозволяє собі зіграти кульмінацію ліричного центру в експресивно-імпровізаційному ключі. Бас *H* в такті 73 береться виконавцем на октаву нижче з нахшлагом, а в самому проведенні кульмінації партії обох рук граються «не разом» (як і у Д. Циффри), можливо, щоб краще виявити поліфонічну природу шопенівської фактури. Закінчення репризного розділу (тт. 124–138) С. П. Франсуа проводить у тій же імпровізаційній манері. Такти 126–129 граються виконавцем на *f*, при авторській ремарці *p*, у 128-му піаніст додає в акорд ноти, яких немає в авторському тексті, а в останньому, 138-му, такті інтерпретатор продовжує речитативне проведення останнього пасажу до *gis*⁴ (у Ф. Шопена закінчується на *gis*³), демонструючи звукові хвилі і обертони всіх регістрів. Етюд *gis-moll*, в цілому, також відрізняється гнучкістю агогіки. На відміну від К. Аррау, С. П. Франсуа (як і Д. Циффра) не уникає застосування педалі: лише 2 такти терцієвого вступу, а також початковий двотакт кожної основної теми Етюду граються

⁸⁶ У цьому виконанні Етюд *a-moll* може здатися дивною ритмічна взаємодія басу з темою. С. П. Франсуа періодично виводить бас на перший план не засобами динаміки або акцентуванням сильної долі, а часовою емпазою нижнього голосу (інакше кажучи, створюється враження, ніби тема складається не з восьмих, а з шістнадцятих, і водночас відчувається деяка пунктирність теми).

французьким піаністом практично без педалі. Якщо угорський і чилійський музиканти виконують цю п'єсу практично на одному диханні, граючи більш протяжними музичними побудовами, то С. П. Франсуа доволі педантично підходить до авторського тексту в аспекті фразувальних ліг. Практично всі ліги інтерпретатор виконує або з «люфтом», або сповільнюючи попередній двотакт або чотиритакт теми, базуючись і дещо зупиняючись на першій долі наступної музичної побудови. Незважаючи на настільки дрібне фразування в інтерпретації французького піаніста, відчуття цілісності форми не втрачається. Можливо навіть, навпаки, завдяки гнучкому, але органічному *rubato* і своєрідним «зависанням» С. П. Франсуа вдається досягти поетичності звукового образу і захопити нас в художній світ цього Етюдю. Незвичайним видається кінцівка п'єси. Кульмінаційний пасаж (*f*) з подальшим затиханням (тт. 57–60) грається виконавцем на *p* і *crescendo* (замість авторського *diminuendo*), як і останні акорди *Lento*, які піаніст виконує на *mp* (замість авторського *f*), передбачаючи речитатив *Lento* наступного Етюдю циклу. У Етюдю *cis-moll* інтерпретатор демонструє дивовижне багатство образів і фарб, майстерне чуття поліфонії й *rubato*. Тут ми знайдемо і меланхолію, і експресію, і лірику, і драматизм, і медитативність, і багато іншого. У голосоведенні превалує басовий голос, проте інша фактура також чутна, для кожного голосу характерний окремий тембр. У агогічному аспекті виконання цього Етюдю С. П. Франсуа домінує внутрішньомотивне *rubato*⁸⁷. Вражає тембральне забарвлення виконавцем середнього епізоду *H-dur*, а також часові «затримки» на четвертих долях у тт.28–34. У репризному розділі піаніст вдається до несинхронної гри голосів. У Етюдю *Des-dur* він демонструє майстерність гнучкого інтонування в рамках довгої фрази. У цій п'єсі С. П. Франсуа не експонує басову лінію (на відміну

⁸⁷ До цього у виконанні етюдів французьким піаністом переважало в основному фразувальне *rubato*, тобто агогіка всередині ліг, розширення або стиснення музичного часу в межах однієї фрази. А тут ми спостерігаємо радше *rubato* всередині мотивів, помітні прискорення і уповільнення темпу на будь-яких конкретних інтервалах, що зумовлено «чуттям» С. П. Франсуа інтервальної структури тих чи інших тематичних ліній.

від Д. Циффри), лише в репризі бере бас на октаву нижче (*Des*, т. 28). Кульмінації на *f* у французького піаніста звучать м'яко і без чудернацьких перебільшень, вони радше вирівняні під решту рівня динаміки. Останні тт. 35–36 виконавець грає в межах добре озвученого *p*. У плані «переінтонування» прикметними здаються тт. 32–34 – висхідний секстовий пасаж, який інтерпретатор інтонує по 2 ноті (шість мікроліг у такті). *Ges-dur*'ний Етюд проходить у С. П. Франсуа легко і так само гнучко по агогії, як і попередні, подекуди французький піаніст навіть дещо змінює ритмічний рисунок мелодичної лінії (тт. 35–36). Кульмінації теж згладжені, практично немає контрасту на *ff appassionato* (тт. 33–36). Перед кодою виконавець доволі сильно уповільнює рух і в першому такті коди робить акцент на *des* і витримує його щонайменше 3 такти (замість належної половинної ноти). Прикінцеві 7 тактів музикант грає *senza pedale* (хоча Ф. Шопен виписав одну довгу педаль на 5 тактів).

Наступні три Етюди С. П. Франсуа грає з запалом і вогнем, як того потребує польський композитор (авторські ремарки *con fuoco, con brio*), з великою часткою екстеріоризації в емоційному плані. У *h-moll*'ному піаніст рельєфно експонує довгі ноти, як і Д. Циффра (починаючи з т. 5), грає в більшості випадків, дотримуючись фразувальних ліг Ф. Шопена (лише тт. 11–12 він виконує на одній лізі). Як і в інших п'єсах циклу, він активно використовує *rubato*, періодично затримується на сильних долях такту в особливо гострих, кульмінаційних, на думку виконавця, місцях (таким чином, роблячи фермати на обраних гармоніях). А після «затримок» спрямовується вперед і здійснює динамічне скидання після довгих нот; далі звучить наростаюче *crescendo* до наступних довгих нот (інтонаційних точок). Середній розділ *Lento* С. П. Франсуа починає щільним і співучим речитативним звуком. Крім теми, піаніст вже в першому періоді висвічує нетематичні голоси, також іноді грає партії обох рук «не разом». Агогіка, як і раніше, напрочуд природна і органічна. При підході до репризи з т. 90 восьмі

в партії лівої руки трактуються музикантом як речитатив, а не акомпанемент на тлі довгих нот у партії правої. Перехідні два такти (102–103) виконавець не прискорює, а в першому такті фінального розділу *Tempo I* грає *martellato*, і лише починаючи з наступного такту, робить поступове *accelerando*. Таким чином, він повертається в попередній темп лише до четвертого такту репризи, яка проходить в інтерпретатора на одному диханні з прискоренням до кінця. У заключному кадансі (останніх двох тактах) піаніст грає четвертні замість половинних і половинну ноту замість цілої фермати. *Lento* в *a-moll*'ному Етюді починається у виконанні С. П. Франсуа з фанфари на *f*, фермата на половинній ноті витримується кратно, тобто вдвічі більше, потім йде «відлуння» на *pp*. Далі вривається головна тема *Allegro con brio*, бас A_1 подвоюється і переноситься на октаву нижче. Чверті в партії лівої руки граються більш опукло, ніж восьмі і пунктир. У т. 31 при проведенні головної теми в *e-moll* бас також подвоюється піаністом. Примітним є показ регістрів у розвиваючому розділі, особливо в тт. 49–52, де С. П. Франсуа робить смисловий акцент на третю долю (друга половинна нота в такті), демонструючи величезну відстань між крайніми точками діапазону. При підході до репризного розділу (тт. 61–68) виписані в тексті секстолі інтонуються виконавцем по квартолям (6 артикуляційних ліг у такті). У безпосередньо заключному розділі інтерпретатор проводить основну тему ще більш яскраво і палко (також переносючи бас на октаву нижче). У тт. 85–88, як і раніше, виконавець мислить квартолями, а останній пасаж грається С. П. Франсуа через усі октави (від субконтр- до четвертої октави включно). В Етюді *c-moll* французький піаніст бере не надто швидкий темп, однак відчуття зазначеного автором *con fuoco* не зникає. Він доволі потужно експонує акценти, виписані Ф. Шопеном, також в інтерпретатора завжди можна почути всі 24 шістнадцятих ноти в такті і всі вони граються проінтоновано й гнучко в агогічному плані. Тут виконавець також дотримує шопенівської лігатури. У цьому виконанні Етюдю ми спостерігаємо

тенденцію до розширення музичного часу на першій і четвертій долях такту, особливо це стосується кульмінаційних моментів, зокрема в апогеї всієї п'єси (*fff* в тт. 71–80), де С. П. Франсуа буквально зупиняється на акцентах в басах і розтягує перші три ноти гармоній. Завершальні вісімнадцятикратні звуки *e* музикант інтерпретує, прямуючи до заключного акорду *C-dur*.

Аналізуючи виконавські версії Етюдів *op. 25* чилійського, угорського і французького піаністів, можна резюмувати, що К. Аррау прагне якомога ближче підійти до авторського задуму. Він прискіпливо ставиться до композиторських ремарок, дотримується шопенівської динаміки, артикуляційних позначень, при цьому зовсім не уникає використання *rubato*, дозволяє собі відхилення від загальної метро-ритмічної структури на стиках музичних фраз. У деяких Етюдах інтерпретатор відмовляється від застосування густої авторської педалі, навпаки, він її практично повністю знімає і грає майже *senza pedale*, тим самим демонструючи співочий звук без участі «душі рояля».

Д. Циффра трактує цей цикл у лістівсько-імпровізаційній манері, з переважанням афектації і перебільшень у всіх можливих виконавських засобах; практично у всіх п'єсах опусу домінує перевага в сторону віртуозності. Також угорський піаніст нерідко дозволяє собі девіації від композиторського нотного тексту: перенесення басів на октаву вниз і їх подвоєння, несинхронну гру голосів (зокрема в повільних розділах Етюдів *e-moll* і *h-moll*, а також в Етюді *cis-moll*), виконання інших штрихом (*staccato* в партії лівої руки в Етюді *f-moll*), помітні агогічні відхилення та ін.

Інтерпретація Етюдів *op. 25* С. П. Франсуа постає як би «окультуреним варіантом» циффрівського бачення цього опусу. У названих трактуваннях багато спільного в плані імпровізації: перенесення і подвоєння басів, гра «не разом», також С. П. Франсуа додає деякі ноти в гармонії, застосовує іншу динаміку і багато іншого. Але на відміну від Д. Циффри, французький піаніст в основному зберігає поетичний настрій, близький польському романтикові, і

єдиний «звуковий тон», який об'єднує *op. 25*⁸⁸. Органічний і природний прийом *tempo rubato* у виконанні французького музиканта, примітна особлива педантичність до шопенівських фразувальних ліг.

Порівняння трьох виконавських версій цього циклу (К. Аррау, Д. Циффри і С. П. Франсуа) дозволило виявити особливості музичного мислення кожного з інтерпретаторів. К. Аррау мислить опус, в більшій мірі базуючись на виявленні «малих циклів», але при цьому в шопенівському «камерному» стилі. Д. Циффра грає всі Етюди як би на одному диханні, більшість п'єс виконує в одному віртуозно-експресивному ключі, досягаючи доцентровості цього циклу. С. П. Франсуа дозволяє собі деякі відхилення від авторського тексту, активно використовує *rubato*, гнучко змальовує поетичну картинку. Таким чином, найбільш близьким до авторського задуму постає К. Аррау, виконання ж наступних двох інтерпретаторів є яскравими прикладами адаптації шопенівського стилю до великої концертної естради з виявленням індивідуальності кожного з виконавців і з привнесенням у композиторський текст якихось своїх знахідок.

3.2. Жанрові межі Етюдів *op. 10* у творчому втіленні майстрів ХХ століття (на прикладі інтерпретацій А. Корто і В. Ашкеназі)

Ставлення до нотного тексту і загальноприйнятого розуміння «істинно шопенівського» в Етюдах польського майстра, що розглянуто в попередньому підрозділі дисертації, не вичерпує форм прояву класичного і аklasичного в їх творчих тлумаченнях. На особливу увагу в цьому плані заслуговує уявлення, яке демонструється піаністами, про саму природу цього жанру, який балансує між інструктивністю («екзерсисністю») і художністю, з одного боку, віртуозністю і концептуалізмом, з іншого. Інструктивність, закладена в генетичному коді етюдів, не стільки заперечується художністю,

⁸⁸ Навіть у потужних кульмінаціях і перенесеннях басів у субконтроктави, він не виходить за межі співочого звука, і ці місця не перетворюються в удари «граду каміння» по ролю.

скільки поглинається і перетворюється нею, унаслідок чого виникає історично новий жанровий різновид. З таких позицій класичним допустимо вважати виконання шопенівських Етюдів як п'єс, що володіють індивідуальним образним змістом та які позначені яскраво вираженим авторським стилем. Однак художній етюд ніколи не «забуває» про свій родовід, який з волі інтерпретатора здатний заявити про себе навіть у найоригінальнішому стилістичному і емоційно насиченому контексті, і тоді відбуваються прорив аklasичного в межі жанрово-видової цілісності, порушення «абсолютності» її якісних показників. Водночас діалектика сполучень класичного й аklasичного диктує і інший погляд на такого роду «вторгнення»: як гаранта збереження жанрового канону етюдів в його інваріантному вираженні.

Різні форми прояву класичного і аklasичного виявляються також у проєкції на цільове призначення виконавської інтерпретації художнього етюдів: концертне або конкурсне, передбачене оголошеною програмою або «бонусом» – на «біс». Очевидно, що міра вольності піаніста, акцентуація його артистичної індивідуальності і темпераменту, отже, аklasичності, суттєво залежить від умов, у яких відбувається спілкування музиканта з аудиторією: слухачами, котрі перебувають у концертному залі, або вимогливими членами журі; під час виконання запланованих опусів або в кульмінаційний момент вечора, на хвилі очікувань публіки його вражаючого завершення. Слід зазначити, що хоча в найзагальнішому плані правомірно вбачати в концертній та конкурсній презентаціях художнього етюдів «матриці», які незначно розрізняються між собою, означені зв'язки між його трактуванням і умовами подання не володіють властивістю суворої детермінованості, оскільки конкурсант здатний надати перевагу оригінальній інтерпретації обраної п'єси, ризикуючи порушити згоду членів журі і в результаті програти змагання, з іншого боку, піаніст і в концертному виступі вільний обрати класичну лінію поведінки. І все ж ознайомлення з

виконанням шопенівських Етюдів *op. 10* одним і тим же музикантом у різних умовах комунікації переконує в існуванні різних творчих орієнтирів: концертного і конкурсного, які передбачають відповідні «правила гри», а також співвідношення класичного і аklasичного.

Якщо погодитися з думкою Д. Рабіновича про Корто-шопеніста як представника «салонно-сентиментальної традиції» [121, с. 22], тоді доведеться визнати виконання ним Етюдів *op. 10* польського романтика таким, що «вибивається» зі звичайної манери цього «дивовижного музиканта» [там само]. Інтерпретація **А. Корто** (1877–1962) п'єс шопенівського опусу немов «пропущена» крізь призму їх жанрового походження, родової належності інструктивній літературі. Показово, що піаніст створив свою редакцію Етюдів Ф. Шопена, яка включає в себе не лише редакторські ремарки щодо нотної графіки (словесні зауваження, додаткові позначення акцентів, зміни нотних знаків, вказівки динаміки та ін.), але і дидактичні рекомендації перед кожним етюдом. До них належать: технологічні особливості кожного Етюду; спричинені ними складності; завдання, які постають перед піаністом; докладні описи методів і способів, якими А. Корто радить відпрацьовувати ті чи інші види техніки, та ін. Ці приписи є своєрідним «гайдом» («путівником») для учнів і студентів, що збираються досягнути вершини фортепіанної майстерності шляхом ознайомлення з досить непростими зразками шопенівської музики. Також ці рекомендації будуть досить корисними і для викладачів, які отримують можливість серед різноманіття засобів і «ключів» до поліпшення технічної оснащеності знайти ті, які можуть найкраще підійти для того чи іншого учня.

З перших тактів *Етюдів C-dur №1* у виконанні А. Корто чітко прослуховуються два полярних образних пласти: басовий – повноцінна, але разом з тим дивно м'яка, довга в плані фразування і співоча лінія в партії лівої руки, і арпеджований – з підкреслено екзерсисною складовою, множинними акцентами на п'ятий палець у партії правої. Такого роду підхід

до трактування твору, на перший погляд, може здатися абсолютно парадоксальним. Однак варто нагадати той факт, що відповідно до коментарів до російськомовного видання І. Падеревського, в рукописі цього Етюд у Ф. Шопена відсутні будь-які авторські ремарки щодо акцентів, динаміки, агогіки, темпу, метроному, аплікатури, педалі тощо, але при цьому є доволі цікавий напис – *Exercice 1* [див. коментарі до Етюдів під ред. Падеревського, с. 135]. Можливо, саме з цим пов'язано подібне ставлення швейцарського виконавця до композиторського нотного тексту: адже цілком імовірно, що сам автор на початку роботи над етюдами замислював п'єсу як певну вправу, екзерсис. Такими ж причинами можуть бути пояснені і деякі вольності А. Корто в поводженні з самим нотним текстом. У т. 1 піаніст підміняє октаву *C – c* прямою, що поміщена в басу, а інший звук *c* додає в наступному. Одночасно в партії правої руки вершина *E* (перша нота т. 2) подається більш марковано, ніж інші інтонаційні ноти, що припадають на четвертні долі тактів⁸⁹. Подібним прийомом досягається посилення акустичного ефекту від створення обертонової вертикалі, що не лише не суперечить авторській ідеї, а й емоційно підсилює її дію. Аналогічний відступ від нотного тексту спостерігається на початку розвиваючого розділу Етюд, коли в тт. 25–26 зворот *g–cis–a–e–g* змінюється на *g–e–a–cis–g*, тобто пряме арпеджіо, в результаті чого вершина *g* і наступні 11 шістнадцяти переносяться на октаву вище.

У створенні динамічної лінії і виставленні акцентів А. Корто часом розходиться як із позначеннями у його власній редакції, так і у версії І. Падеревського. Наприклад, у т. 4 на останній долі такту виконавець не експонує *d* першої октави, а навпаки злегка дімінує, не забуваючи нагадувати слухачеві про чітко подану лінію п'ятого пальця в партії правої руки. Починаючи з т. 17, інтерпретатор йде на *tr* і залишається в межах цієї

⁸⁹ У редакції А. Корто ці «висотні піки» позначені особливим акцентом *marcato*, інші ж ноти виокремлюються звичайними акцентами.

динаміки до 25-го такту (далі *mf*). Останні дві чверті 26-го такту *g* і *fis* злегка акцентовані (ці акценти виставлені і в редакції А. Корто). Перша хвиля розвиваючого епізоду (тт. 25–36) представлена піаністом у межах *mf*, а гармонія *A-dur* грається на *tr – p*, хоча навіть у редакції швейцарського піаніста кульмінаційний момент і крещендування направлено саме до неї з подальшим *diminuendo*. Друга хвиля в динамічному плані розгортається ближче до репризи, кульмінаційний пік середнього епізоду припадає на тт. 45–46. Інтервал у партії лівої руки *H-h* дещо розширено за часом і акцентовано (акценти також наявні в редакції А. Корто). Останні 2 такти розділу граються практично без будь-яких помітних агогічних стримувань і підводять до репризи (т.49). Упродовж неї виконавець дотримує динаміки *f* (*ff* в самому кінці), тобто в останніх тактах не відбувається динамічного «скидання» до *tr* або *p*, як це роблять багато відомих піаністів, а триває доволі звучне утвердження кінцівки. У кодї також показове редакторське (ред. А. Корто) позначення акцентів, які припадають, як правило, або на зміну гармоній, або на «стики» – останніх і перших долей тактів (4-та доля в 1-шу), і подальше втілення цих інтонаційних точок в інтерпретації А. Корто, що цілком виправдано і обґрунтовано, як з художньої точки зору, так і з акустичної (тт. 69–76). Тт. 77–78 є кульмінаційними – не лише в епізоді, але і у всьому Етюдї. Виконавець, крім динамічного подання музичного матеріалу на *ff*, також допомагає «донести» останні «слова» до слухача за допомогою *ritardando*, акцентів на кожній чверті в партії правої руки і стримуванні музичного часу на домінантовій гармонії (*h-f-d-g*). Остання тоніка в т. 79. доволі швидко затихає⁹⁰, і фермати практично немає⁹¹.

⁹⁰ У редакції у А. Корто під цим басом стоїть виноска, яка пропонує використовувати тут педаль вібрато, що забезпечить «звучання органа для цієї фінальної ноти» [пер. з англ. О. В.].

⁹¹ Екзерсисне мислення швейцарського піаніста в цьому Етюдї може бути також пояснено його зайвою зацикленістю на технічних (у вузькому сенсі) аспектах. По-перше, перед цією мініатюрою в його редакції він пропонує 15 загальних методів «завчення» арпеджіо (кожен елемент він радить програвати не менше п'яти разів), також спеціальну вправу для тт. 42–44, крім того, рекомендує окреме завдання для тренінгу, що сприяє розвитку сили і автономності пальців (ця вправа взята з розділу «Щоденна гімнастика на фортепіано» з «Рациональних принципів фортепіанної техніки»; подібного роду екзерсиси є і у Ф. Ліста в його 12-ти зошитах вправ). Безумовно, такі способи цікаві, проте, якщо підрахувати час, необхідний на

На противагу розглянутому прикладу, *Етюд E-dur №3* не спонукає до екзерсисності. Як і багато інших кантиленних творів Ф. Шопена, у виконавській версії А. Корто (повільні Етюди, деякі Вальси, кантиленні розділи балад та ін.), слід відзначити неймовірну свободу володіння музичним часом в цілому і шопенівським *tempo rubato* зокрема⁹².

Тут *rubato*, яким би анархічним і нерівним воно не здавалося на перший погляд, у А. Корто має цілком логічні обґрунтування, що базуються на особливостях інтонування та аудіальному сприйнятті швейцарського майстра. Також простежується певна регулярність і прогнозованість тих чи інших виконавських рішень з точки зору агогіки. Наприклад, у піаніста вельми «пієтетне» ставлення до прим (а точніше до їх осмисленої вимови) в мелодичній лінії в партії правої руки. У тт. 2, 3, 5, 10, 11 та ін. ми чуємо «состенутне» експонування прим, які припадають на другу восьму долю тактів (*gis-gis, a-a* і т.д.). Вони доволі перебільшені і сильно розширені і є у виконавця, судячи з усього, основними інтонаційними точками поряд з довгими нотами⁹³, в той час як інші структурні елементи мелосу по музичному часу трохи стиснуті. У цілому в подібних місцях у слухачів може виникнути ілюзія такого собі «придихання» до другої восьмої долі такту, виконаної з потужним люфтом, який водночас зіграно на педалі. Однак це не зовсім так, просто А. Корто зміщує «інтонаційні смислові центри»

відпрацювання кожного елемента (по п'ять разів, 15 способів, + тренінг та ін.) окремо, а далі зв'язування їх у фрази, періоди, цільну форму, то виникає безліч питань щодо доцільності такої методи. Загалом, цілком можливо, що з таким підходом студент (учень) до кінця навчання в консерваторії (школі, училищі) буде грати цей Етюд ідеально з точки зору моторики і, можливо, подасть щось нове в плані художнього змісту, однак виникають сумніви в однозначності і правильності цього підходу. Зрозуміло, подібні виклади можуть здатися дещо гіперболізованими, проте, на сьогоднішній день ми дійсно маємо зайву «стурбованість» екзерсисною складовою у сфері фортеп'яної педагогіки, що не може не позначатися згубно на художньо-поетичному аспекті музичних творів. Таким чином, викладач або молодий виконавець повинен сам вибрати для себе (або свого студента) найбільш корисні вправи, опрацювати таким чином музичний матеріал, однак не забувати про той факт, що техніка – це засіб, але не мета.

⁹² Уважаючи *rubato* окремим агогічним прийомом, Є. Назайкінський убачає одну з його важливих властивостей у поєднанні «метричної точності з підкресленою ритмічністю, свободою всередині метричних долей такту» [107, с. 30]. С. Фейнберг схильний уважати загальною властивістю агогіки тяжіння відхиленого від суворої метричної сітки ритму «до своїх же ритмічних меж», в результаті чого виникає відчуття «внутрішнього напруження ритму» [154, с.403]. На думку музиканта-вченого, саме в Етюді найбільш повно «розкриваються відцентрові сили ритму і доцентрові тенденції метра» [там само, с. 398]. Цю думку прекрасно підтверджує аналізований Етюд *E-dur* у виконанні А. Корто.

⁹³ У редакції А. Корто вони іноді навіть виділені акцентом в тт. 2, 10, 13 і т.д.

(Веркіна Т. Б. [25]) на слабкі долі такту. У цій мініатюрі початок артикуляційних мотивів у швейцарського майстра не припадає на сильні долі. Цей феномен може легко пояснити тим фактом, що піаніст намагається відійти від банальних інтонацій і «простих», передбачуваних «логічних акцентів» [25], а також уникнути зайвих акцентів у шопенівському нотному тексті, так як при їх дуже старанному виконанні⁹⁴ існує імовірність нашкодити фразуванню і почати «рубати» музичні структури там, де цього робити не слід⁹⁵. У тт. 4, 12 та ін. виконавець, виконуючи довгі ноти (верхній голос), трохи прискорює музичний час на терцію, яку утворюють середні голоси, але при цьому він злегка виводить їх на перший план. Таким чином, мелодія продовжує жити і розвиватися в рамках довгої музичної фрази, а підтримуючі середні голоси – вступають з нею в діалог. Таке рішення цілком зрозуміло як з акустичної точки зору – з метою уникнення загасання звука *fis*, так і з художньої – щоб не перетворювати «*Tristesse*» в колискову для слухачів.

У аудіоверсії цієї мініатюри піаніст багато в чому демонструє аklasичну тенденцію інтерпретування нотного тексту⁹⁶. Наприклад, в т. 1 секста в партії правої руки *gis–e* грається швейцарським майстром арпеджіато, радше за все, для того, щоб краще подати багат шаровість фактури і проявити особливе ставлення до тих чи інших гармонічних тяжінь або елементів інтерваліки. Подібний спосіб виконання швейцарським музикантом можна знайти чи не в кожному рядку Етюдів №3 *op.* 10 (в тт. 7, 8, 15, 16, 17, 21 і т.д.): крім середнього і верхнього голосів у партії правої руки, схоже трактування демонстрування поліфонічної тканини п'єси виявляється і в акордах в партії лівої (перший акорд в тт. 16 і 17), а також неодноразово

⁹⁴ Маються на увазі оригінальні і сучасні редакції, які базуються на другому рукописі композитора, що знаходиться в розпорядженні Ф. Шопена у Варшаві, а не на першому автографі польського романтика, який потрапив в руки А. Корто.

⁹⁵ Подібна інтонація може бути пояснена наявністю у другому рукописі двох малих ліг на перших чотирьох шістнадцятих такту в тт. 2, 3, 5 та ін., в інших відомих редакціях – одна ліга.

⁹⁶ Маються на увазі ті моменти, що не означаються, чи ті, які взагалі відсутні в його редакції Етюдів.

взяття басу і сопрано, або басу і решти фактури (тт. 15, 36, та ін.). Часом, А. Корто ігнорує деякі композиторські ремарки, наприклад, в т. 4 він замість запропонованого *crescendo* на терцію робить *diminuendo*. Або в т. 15, замість *stretto* швейцарський майстер розширює музичний час (перша і друга шістнадцяті виконуються ним «не разом» по вертикалі, таким чином сповільнюючи загальний рух), а в наступному такті замість *ritenuto* грає *stretto*. Лише в т. 21 він обговорює своїй редакції варіант виконання *gis-gis* через форшлаг, який припадає на перший палець у партії правої руки.

У розвиваючому епізоді в піаніста примітно яскраве зіставлення контрастів *f-p* в тт. 30–31 і 34–35. З 32-го такту він грає в межах *mp* (з подальшим кресендо до *f*), в 33 вже *mf*⁹⁷. У т.42 бас *H* (в лівій руці – квінта) береться виконавцем вельми яскраво і, до речі, на октаву нижче, ніж приписано автором. Також доволі цікавий спосіб інтонування ліг *con forza* і *con fuoco* (тт. 43–44, 45–46): А. Корто тут використовує люфт перед останньою шістнадцятою в такті⁹⁸. Більша люфт-пауза застосовується швейцарським майстром в т.46 після першої шістнадцятої⁹⁹, і далі йде фраза протяжністю у 8 тактів, зіграна виконавцем на одному диханні. У т. 54 після бурхливої і бравурної¹⁰⁰ кульмінації інтерпретатор дозволяє слухачеві перелаштуватись на інший звуковий образ. Він дотримує на педалі *H-dur*'ної¹⁰¹ гармонії і через витриману, точніше кажучи, ферматну паузу¹⁰² повертається в ліричну сферу, хоча й трохи нестійку, адже в наступній зв'язці з восьми тактів герой ще не до кінця відійшов від душевних переживань. Лише до *smorzando* і *poco rallentando* (в тт. 60–61) він остаточно заспокоюється, і лірико-сентиментальний настрій з деякими нотками інтимності відновлюється. У партії лівої руки в тт. 60–61 в цей час А. Корто

⁹⁷ Воно вказано в редакції А. Корто, в інших же редакціях в цьому місці *f*.

⁹⁸ Тт. 43, 45 – восьма шістандцята з'єднується з першою наступного такту.

⁹⁹ У нотах в піаніста тут також значитися «жирна кома».

¹⁰⁰ У Ф. Шопена тут стоїть ремарка *con bravura*.

¹⁰¹ Останні два акорди також граються «не разом», у результаті чого досягається більш експоноване *ritenuto*.

¹⁰² У редакції жодних фермат немає.

використовує напів- або квазі-легато, не навантажуючи фактуру зайвими педальними обертонами і розчиняючись як в акустичному аспекті, так і в образно-змістовному¹⁰³.

У репризному епізоді піаніст дотримується тих же артикуляційних і агогічних знахідок, що і в експозиційному.

Етюд Ges-dur №5, на відміну від багатьох віртуозних п'єс циклу у виконанні А. Корто, містить безліч темпоральних, інтонаційних і деяких артикуляційних «вишуканостей». Таким чином, незважаючи на велику кількість дидактичних коментарів перед цим Етюдом у його редакції (зокрема вправ на силу і автономність пальців у позиціях на чорних клавішах), музикант не вдаряється в технологічні крайності, і слухач може ознайомитися з вельми гнучким і живим трактуванням цієї дивовижної «замальовки».

Слід зазначити, що в редакції А. Корто також є вказівки стосовно «таймінгу» перед кожною п'єсою¹⁰⁴. У цьому Етюді піаніст дотримується власних приписів і укладається в регламентовані ним же 1 хвилину 30 секунд (приблизно 1 хв. 26 сек. в аудіоверсії). За метрономом Менцеля у всіх відомих редакціях стоїть вказівка $J = 116$. Виконавець не намагається встановити світовий рекорд у плані швидкості проголошення звуків у секунду, дотримуючи середнього темпу – приблизно $J = 112-117$ (без урахування *rubato* на межах музичних структур)¹⁰⁵.

¹⁰³ Доволі цікавим є демонстрування швейцарським виконавцем інтонаційних змін до басової лінії в тт. 73–74, а саме – інтервалу *H – C* (*C – H*, якщо мислити від другої четвертної долі такту). *C* взята музикантом більш тенутним звуком, з необхідним мікролюфтом, що також підкреслює особливе ставлення до низхідної секунди *C – H*. На другій чверті цих тактів утворюється тритон по вертикалі *C – Gis*, що нібито викликає віддалені біль і сумніви, однак, вони повністю сходять нанівець у заключних тактах 76–77.

¹⁰⁴ Мається на увазі рекомендована довжина тієї чи іншої мініатюри в астрономічному часі, зазначеному в хвилинах і секундах.

¹⁰⁵ Цікаво, що відома «супер-зірка» і один з найбільших популяризаторів класичної музики сучасності Лан Лан, незважаючи на яскравий і самобутній творчий образ, у своїй інтерпретації *Ges-dur*'ного Етюду певною мірою базується саме на виконанні А. Корто. Отже, наочно простежується своєрідна спадкоємність виконавців (Е. Декомб був учнем Ф. Шопена і викладачем А. Корто), адже таким чином китайсько-американський піаніст віддає шану відомому «метрові» і «фахівцеві з Шопена» ХХ ст. Зрозуміло, це лише наше припущення, оскільки конкретних біографічних фактів, що могли б підтвердити або спростувати це твердження, немає. Однак, порівнюючи ці два виконання Етюду «Black keys», можна дійти висновку, що

З перших тактів Етюдів швейцарський музикант вражає ясністю інтонування в партії правої руки. У його дидактичних рекомендаціях він пише: «Студентові слід сконцентруватися на: легкості, чистоті і польоті <гри> по чорних клавішах. <На> блискучому і <одночас> делікатному *legato* – так званому *jeu perlé...*» [184, пер. с англ. – О. В.]. І він цілком дотримується своїх вказівок, а також ремарки Ф. Шопена *brillante*. Навіть попри вузькотехнічний аспект, його перлинна гра в цій мініатюрі бездоганна. Можливо, частково це пов'язано не лише з «кінетичними» здібностями і особливим умінням інтонувати лінію шістнадцятих, а й із заміною деяких елементів шопенівської аплікатури (друга чверть у тт. 1, 2, 5, 6, і т.д.), а саме використанням третього пальця, замість запропонованого польським композитором четвертого. Саме така аплікатура вказана в редакції А. Корто.

Педалізація швейцарського майстра вельми аскетична, здебільшого тут він демонструє легке *staccato* в партії лівої руки (лише зрідка підтримуване ритмічної педаллю), що в сукупності з перлинною технікою в партії правої створює враження пустощів і скерцозності. У його редакції пропонується педалізація на другу чверть у тт. 1, 2, 5, 6 і в подібних місцях, в той час як в інших редакціях, наприклад, І. Падеревського, у дужках виставлена педаль на першу четвертну долю такту (бас) і подальше зняття на другий у тт. 1, 9 і у відповідних тактах репризного епізоду; в інших тактах також застосовується педаль на басову ноту (або просто першу чверть), а не на гармонію. У своєму ж виконанні А. Корто грає практично *senza pedale* (іноді використовує пряму ритмічну педаль, для підкреслення басу – тт. 57–60), не базуючись на оригінальних виданнях, а, радше за все, слідуючи автографу польського романтика. У Ф. Шопена тут педаль вказана лише в двох місцях: в розвиваючому епізоді тт. 33–40 (двічі береться одна педаль на чотири такти) і в репризному в тт. 65–66 (одна педаль на два такти).

китайський піаніст спеціально чи ні, але запозичує ті чи інші артикуляційні та агогічні моменти в інтерпретації А. Корто.

Щоправда, слід зазначити, що інтерпретатор навіть там, де у Ф. Шопена виписана досить довга педаль, застосовує педаль менш «повноцінну». Наприклад, для нього абсолютно неприйнятне (принаймні, у цьому Етюді) витримування педалі протягом чотирьох тактів на одному «органному пункті» (тт. 33–36, тт. 37–40). Замість цього він застосовує педаль на перші півтора такти – бас, і змінює її на гармонії, таким чином, залишаючи акорди в партії лівої руки без бас-підтримки. Лише в тт. 63–64 А. Корто використовує педаль на два такти (яка зазначена в рукописі польського композитора), однак замість прими в басу він грає октаву в партії лівої руки в т. 63, як і С в т. 62¹⁰⁶. Перед останнім тактом після *Ges-dur*'ної гармонії виконавець робить невеликий люфт¹⁰⁷, а заключна октава в триголосному варіанті за метроритмічним часом не витримується, хоча на ній і означена фермата в нотному тексті, і практично відразу зривається, відзвучавши буквально четвертну долю такту.

У плані звукового балансу між партіями лівої і правої рук виконавець дотримується класичних тенденцій, тобто права превалює і її ідеально чути протягом усієї мініатюри, а ліва знаходиться на значному «віддаленні», виконується *leggierissimo*, і деколи доводиться здогадуватися про точне наповнення гармоній. Бас теж не гіперболізовано, і він навіть у кульмінаційних місцях не виходить за рамки загального балансу. Винятком, мабуть, є експонування мотивів у партії лівої руки в коді (а саме в тт. 67–74, зокрема у другому проведенні мотиву тт. 71–74), де виконавець доволі рельєфно виводить лінію першого пальця на перший план¹⁰⁸, в той час як у партії правої надає лише один яскравий і дзвінкий акцент на *as* в т. 67.

¹⁰⁶ У т.65 така же особливість педалізації – нижче *Des* (форшлаг у виконанні швейцарського піаніста подвоюється, і на першій шістандацятій чути октаву) не захоплюється педаллю, і *delicatissimo* у партії правої руки підкріплюється лише гармонією *as-des-ges* в партії лівої.

¹⁰⁷ Подібну інтерпретаторську «фічу» можна помітити і у виконанні Д. Циффри, а також Лан Лана.

¹⁰⁸ Схожі виконавські рішення ми чуємо і в інтерпретації Лан Лана, щоправда він подає цей мотив у жартівливо-сардонічному ключі, а швейцарський піаніст – у лірично-іронічному.

Розглядаючи агогічні аспекти виконання А. Корто Етюдів *op. 10 №5*, можна, мабуть, виокремити т. 48 з потужним *ritardando* перед репризним епізодом, а в іншому – агогіка жива, але не перебільшена і не йде в розріз із загальним фразуванням музичного матеріалу і музичною архітектонікою в цілому. Мікро-*accel.* і мікро-*rit.* підкоряються логіці гармонічних тяжінь та інтонаційних взаємодій між музичними пластами, а також довгій басовій лінії, що іноді подвоюється за бажанням швейцарського піаніста.

Октави в т. 83 (як, згодом, і у Лан Лана), інтонуються як квартольні шістнадцяті із «затакту» *ges-es*; водночас у цьому октавному пасажі можна чітко почути також дві інтонаційні групи по п'ять нот (квінтолі), що цілком логічно: адже щоб якісно виконати тріолі в загальному темпі *Vivace*, потрібно або вдатися до уповільнення музичного часу, або володіти технічним оснащенням Д. Циффри. У цьому випадку зміна інтонаційного рисунка виправдана не лише з технічної точки зору, але і артикуляційної, а також, в якійсь мірі, дидактичної¹⁰⁹.

Чітке уявлення про розуміння жанрової природи шопенівських Етюдів **Володимиром Ашкеназі** (1937) надають його трактування п'єс з *op. 10*. Виконання ним *Етюдів С-дур №1*¹¹⁰ здається абсолютно парадоксальним. Його можна віднести як до категорії аklasичних, зіграних «на біс», так і до власне інструктивних. З одного боку, тут очевидні не лише деякі відступи від композиторських вказівок, а й помітні девіації від стилістичних канонів; з іншого – піаніст практично не відхиляється від метро-ритмічної структури і чітко демонструє більшою мірою моторну складову, ніж художню. Те ж стосується темпового аспекту, де все виконується в межах еталону (приблизно $\text{♩} = 175$, а в більшості редакцій – і вказано $\text{♩} = 176$).

¹⁰⁹ Тут доцільніше згадати приклад Г. Нейгауза про мовне проголошення у швидкому темпі буквосполучення «укб-укб-укб...», коли автор радить перегрупувати подібне поєднання звуків у комфортніше «ук-бук-бук-бук...» [109]. Таким чином, у результаті перегруповання і переінтонування досягається найлогічніший й естетично найприйнятніший варіант виконання А. Корто і Лан Ланом.

¹¹⁰ Розглянуто один із найпопулярніших записів цього Етюдів, який запозичено з документального фільму 1970 р. Крістофера Нупена «Vladimir Ashkenazy, The Vital Juices Are Russian».

Однак, швидкість руху – частота чергування метричних доль, за Є. Назайкінським [107, с. 20], – не вичерпує сприйняття музичного темпу, який володіє і іншими характеристиками, серед яких: насиченість або розрідженість ритмічного рисунка, масштаби структурних одиниць, інтенсивність зміни гармоній і фактурних зіставлень, динамічний рисунок, злети і падіння мелодичної лінії – тобто всім тим, що зумовлює невіддільність відчуття темпу «від цілісного сприйняття музики» [там само, с. 21]. Темп же «у вузькому сенсі», тобто «метрична пульсація» і «частота чергування метричних доль», виступає тим «внутрішнім стрижнем, за яким оцінюються інші його прояви» [там само]. Складається враження, що В. Ашкеназі – свідомо чи інтуїтивно – виходить саме з такого розуміння дворівневого музичного темпу. На противагу теперішнім конкурсним виконанням цього Етюд, піаніст, наприклад, акцентує в тт. 1–16 практично кожен ноту в партії лівої руки, а також доволі опукло проводить лінію п'ятого пальця в партії правої, через що виникає відчуття деякої сповільненості темпу. До речі, ця лінія ясно і чітко подається впродовж усього Етюд. Музичний матеріал арпеджіо в партії правої руки взагалі достатньо деталізований. Шістнадцяті бездоганно артикулюються з високою швидкістю атаки, унаслідок чого досягається ефект *jeu perlé* незалежно від педалізації. У загальній концепції Етюд *C-dur* №1 В. Ашкеназі демонструє також властиві його виконавському стилю якості, як вибухова імпульсивність і філігранність в обробці деталей.

З перших звуків піаніст буквально «вривається» в музичну тканину на *ff*. У його трактуванні практично кожний бас у межах першого речення грається «зверху», вільною лівою рукою, але з фіксованою кистю (піаністичним «склепінням»), без амортизації, і в більшості випадків при досить високій швидкості атаки¹¹¹, в результаті чого якість співочості звука

¹¹¹ Як відомо, у піаністичній практиці ступінь так званої «співочості» звука, окрім кута занурення пальця в клавіатуру, значно залежить від швидкості атаки або швидкості взяття того чи іншого звука.

ледве може розглядати з точки зору канонічних уявлень про шопенівську стилістику, нагадуючи в аспекті туше радше концертну мініатюру пізніх романтиків або навіть композиторів ХХ ст. У т. 17 відбувається динамічний «спад», матеріал партії правої руки підноситься *leggiero* і *senza ped*; з т.18 піаніст використовує напівпедаль і лише у другій половині 20-го повертає повноцінний звук, підкріплений демпферною педаллю, підводячи до локальної кульмінації експозиційного розділу в тт. 21–24¹¹². На початку розробкового розділу В. Ашкеназі знову виробляє динамічне «скидання», але тепер не настільки контрастне, приблизно в межах *mp-mf*, однак педаллю в цьому випадку він не нехтує. Кульмінаційні моменти в піаніста експоновані в 30-му і 32-му тт., тобто більш гострих, мабуть, відчутних виконавцем як дисонантні, гармоніях, а також тритонових тяжіннях у басу (29–30 тт. – у 4 тт. *C–Ges*, а в 313–2 тт. *F–Ces*, відповідно). Таким чином, авторське *diminuendo* в такті 36 починається раніше, і гармонія *A-dur* на *f* (т. 35) у Ф. Шопена трактується представником московської школи в межах *mf* як своєрідне розв’язання після т. 34. У другій хвилі розвитку середнього розділу музикант чергує гру з демпферною педаллю і без неї в межах 1-2 тактів. Весь ланцюжок інтервалів у басу веде спочатку в інтонаційний центр *h* в т. 41, відчутно акцентований і взятий рукою «зверху»; подальше шопенівське *crescendo* в тт. 42–44 продовжується виконавцем аж до репризного розділу, а в т.48 замість композиторського *diminuendo* виникає потужна кульмінація, яка веде в настільки ж «сильну» репризу¹¹³.

Етюд оп.10 №4 (поряд з №5, №8, №12) – одна з найпопулярніших мініатюр цього циклу. Він нерідко фігурує в репертуарі учнів музичних

¹¹² Партію лівої руки в цьому невеликому музичному відрізку (тт. 17–24) він грає *legato* або *quasi legato*.

¹¹³ Перші такти репризного розділу (49–50) піаніст дещо розширює за допомогою виразної артикуляції шістнадцятих у партії правої руки і дещо демонстративним поданням тонічної гармонії поряд з повноцінним маркованим басом у цілому. Басові «колони» експонуються музикантом зухвало, з швидкою атакою звука. На відміну від запропонованих автором динамічних вказівок (*dim.*), В. Ашкеназі в останніх тактах, як і багато інших виконавців, вважає за краще показати апофеоз на *ff*, і, замість дімінування від домінанти до тоніки з подальшим затиханням до кінцівки, підносить кульмінаційний пік саме на тонічній гармонії, і, особливо, на заключному інтервалі *g–c* в тт. 78–79, де *g* – остання шістнадцята в партії правої руки, а *c* – відповідно, остання тоніка в басу.

училищ, шкіл-десятирічок і консерваторій, а його виконання В. Ашкеназі може по праву називатися наочним еталоном демонстрації чіткої інструктивної подачі музичного матеріалу. Водночас це трактування також вирізняється доволі помітними девіаціями, що істотно відрізняє її від екзерсисної «правильності».

У метрономічному аспекті інтерпретація музиканта відбувається в межах $\downarrow = 160$ ¹¹⁴. Свідченнями інструктивної спрямованості презентації цього Етюдю піаністом є два параметри: туше (точніше – швидкість атаки клавіатури) і доволі скупа педалізація. Однак ці два фактори, які надають трактуванню мініатюри певного «дидактичного» відтінку, не применшують художніх достоїнств і цікавих інтерпретаторських рішень виконавця.

У затакті музикант демонструє «спалах» *f–fp* (*con fuoco*), не надто розмежовуючи рівні звучання, після чого продовжує в динамічному плані на *mp*. Авторська ремарка *crescendo* піаністом у наступних тактах (тт. 1–3) практично не вловлюється; лише злегка чіткіше подається *cis* в т. 4. Таке відхилення від шопенівської нотної графіки пояснюється інтерпретаторською інтенцією до експонування загального руху легкими стакатними восьмими в партії лівої руки. У той час, як багато виконавців на посиленні звучання до *f* в т. 3 використовують педаль на арпеджіатних акордах, В. Ашкеназі не може дозволити собі ескалацію рівня звучання, оскільки в такому випадку втратиться легкість у партії лівої руки. Якщо ж посилювати лише матеріал у партії правої, то виникне незбалансованість конструкції по вертикалі. Тому початковий сегмент (тт. 1–3) проводиться в межах *mp*, а *mf* в т. 4 припадає лише на першу октаву *cis*. Наступні ламані октави в партії правої і власне октави в партії лівої подаються музикантом приблизно на тому ж рівні динаміки, з подальшою ненав'язливою акцентуацією четвертої долі цього такту, яка переводить музичну матерію в наступні такти на легке *mp*. Навіть

¹¹⁴ У нотах указано темп половинна=88, тобто виконавець загалом грає на 16 bpm повільніше вказаної ремарки.

останній такт (т. 12) першого речення експонується піаністом без участі демпферної педалі і не надто «фортуючи» звучання; лише його четверта доля грається В. Ашкеназі на *f*, хоча багато виконавців воліють у цьому випадку продемонструвати маленьку наростаючу кульмінацію в заключному сегменті (тт. 11–12) першої композиційної ланки¹¹⁵.

Початок другого речення слідує після невеликого люфту, що цілком закономірно, як з акустичної, так і драматургічної точки зору. Адже таким чином музикант дозволяє слухачеві перелаштуватись на новий виток розвитку, а також краще демонструє різницю між *f* в т. 12 і *mp* (в нотній графіці ця ремарка відсутня) в т. 13. Наступні компоненти – ліги – в т. 13 і в т. 14 граються з мікрокрещендуванням в партіях лівої руки (шістнадцяті), однак авторські акценти В. Ашкеназі вважає за краще згладити, щоби створити довгу фразу, оскільки якщо надмірно деталізувати цей елемент нотної графіки (як указано композитором), то може виникнути уривчастість думки. Тому тут чути орієнтацію виконавця на інтонаційні точки, що припадають на перші сильні долі такту, які плавно шикуються в одну горизонтальну лінію. Перший мікрокульмінаційний сегмент у другому реченні піаніст демонструє в т. 16 і на першій сильній долі т. 17 (з підводячим *crescendo* в т. 15 до $\text{II}_{6/5}$, на який власне і наказано *f*); тут будь-яких девіацій від композиторського тексту немає. Цікавим, мабуть, може бути виразне експонування інтонаційного звороту *dis – cis – fisis*, де *dis* – половинна нота в першому пальці партії правої руки, *cis* – октава на *sf*, а *fisis* – перша шістнадцята нота в партії правої руки. Таким цікавим способом

¹¹⁵ Слід відзначити власне розставлення акцентів піаніста на межі тт. 8–9, а також певне стиснення музичного часу в цьому відрізку (від т. 8 до т. 9). Замість акценту на останній слабкій восьмій (домінантова функція) і подальшим розв'язанням у тоніку інтерпретатор, навпаки, ігнорує акцент на цьому акорді, але водночас чітко і яскраво подає саме таку першу долю т. 9 (*cis-moll*), після чого йде на *subito p-mp*, залишаючи у свідомості слухачів інтонаційний центр *cis*.

утворюється такий собі «інтонаційний трикутник», який і формує маленький драматургічний апогей на цьому етапі розвитку форми¹¹⁶.

У розвиваючому епізоді (початкових тактах) примітна акцентуація взаємодії між середніми голосами. Його суть полягає у виведенні на перший план деяких з них, у результаті чого з'являються оригінальні інтонаційні ходи. Так, наприклад, в т. 25 В. Ашкеназі експонує інтонацію *c-des-des-as*, де перші три звуки – лінія першого пальця в партії правої руки, а *as* – акцент на *sf*. У наступному такті виконавець замість передбачуваного (за аналогією з т.25) ходу *es-e-e-h* демонструє плавно спадний варіант *es-cis-cis-h*, який утворюється при непомітному зміщенні інтонаційних точок з першого пальця правої руки в перший палець партії лівої (у *sf* також відділяється середній голос, а не бас), тобто *es* – перший палець правої, а наступні дві *cis* і *sf* на *h* – чітко виведений на перший план перший палець партії лівої руки. У цьому сегменті також цікава відмова інтерпретатора від витримування чвертей (лінія першого пальця в партії правої руки); таким чином, восьмі і четвертні ноти граються виконавцем легким *staccato*, продовжуючи загальну тенденцію. Однак у наступних двох тактах музикант все ж починає витримувати довгі ноти (чверті) на *tenuto*, так як запропоновані польським романтиком фразувальні ліга і *crescendo* все ж потребують глибшого туше; в цьому двотакті (тт. 27–28) слухач може спостерігати рух основних акордів, який «повзе» по хроматизмах, що припадають на четвертні долі тактів. Також у цьому відрізку виконавець застосовує легку педаль, що дозволяє забарвити висхідний акордовий підйом. Подальші ліги демонструються піаністом вельми педантично (тт.29–30) і дещо стримано в темпоральному аспекті. Спадні сектакорди (тт.31–32), що утворюються на основних четвертних долях тактів, переводять у наступне речення музичної форми.

¹¹⁶ У наступних тактах слід відзначити ходи-спалахи четвертої долі (*sf*) в першу (межі тт. 18–19, 20–21, 22–23), а в тт. 23–24 можна спостерігати загальне димінування музичного матеріалу (більшою мірою в т. 24) низкою стакатних акордів у низхідному русі, які затихають.

Друга ланка розвиваючого епізоду (тт. 33–40), у цілому, не відрізняється якимись шедеврами в плані динаміки. Піаніст виконує вказівки Ф. Шопена і не намагається якось урізноманітнити загальний натиск на *f* у відрізках з акордами (тт. 33–34, тт. 37–38). Фігураційні сегменти (тт. 35–36, тт. 39–40) у музиканта експонуються на напівградації нижче в динамічній ієрархії (приблизно *mf*)¹¹⁷.

У третьому реченні (тт. 41–50) відбувається уповільнення динаміки до *p-mp*, і музикант спрямовується до кульмінаційного двотакту (тт. 45–46) на *ff*. Ця ланка примітна наявністю педалізації. Тт. 41–42 виконавець грає, як і раніше, *senza pedale*, але, вже з другої половини т. 43, починає використовувати її заради досягнення більш потужної і переконливої кульмінації, яка позначена педальними обертонами, однак т. 46 (*con forza*) експонується майстром уже без педалі. Сам драматургічний (і динамічний) апогей (т. 45) береться з попереднім до нього ледь помітним люфтом, а акорд у партії лівої руки грається швидким арпеджіато. $D_{6/5}$ і наступні септакорди (у партії лівої руки) виконуються В. Ашкеназі за участі короткої ритмічної педалі. Шістнадцяті (в четвертій четвертній долі) т. 50 в партії лівої руки подаються піаністом дуже ясно і чітко, незважаючи на швидкий темп; цей компонент звучить у інтерпретатора на *quasi staccato* і з невеликим *diminuendo*, органічно переходячи в репрізний епізод цієї мініатюри¹¹⁸.

¹¹⁷ Проте цей композиційний сегмент примітний появою більш чіткою демпферної педалі. Також цікава відмова від демонстрування восьмих пауз, що виписані Ф. Шопеном (т. 37, т. 39); вони педалюються за допомогою взяття педалі на *sf* на цілу чверть. Таким способом інтерпретатор тяжіє до об'єднання сегментів цього речення і наскрізного розвитку в ньому.

¹¹⁸ Реприза Етюдів виконується піаністом приблизно в тому ж ключі, що й експозиційний розділ. У тт. 63–64 слід відзначити згладжування композиторських акцентів. Цей двотакт тяжіє до т. 65, який експонується музикантом приблизно на *mf*, а наступний (т. 66) – демонструється на напівградації нижче (*mp*); таким способом інтерпретатор досягає відомого ефекту «відлуння» або «відгуку». Слід зазначити, що в т. 65 В. Ашкеназі починає застосовувати демпферну педаль (можливо, щоб краще продемонструвати різницю між тт. 65 і т. 66), а в т. 66 знову практично відмовляється від неї, повертаючи лише на четвертій долі такту і продовжуючи часте використання «душі роля» аж до завершення другого речення репрізного епізоду. Такий варіант педалізації цілком закономірний, адже цей сегмент (тт. 67–70) є плавною висхідною кульмінацією, динамічна і драматургічна ерупція якої припадають на т. 70 (динаміка в цьому такті *fff*). Відповідно, щоб апогей вийшов більш переконливим і яскравим, використовується доволі «щільна» педаль. Сам кульмінаційний пік виконується музикантом практично *senza ritenuto*, хоча немало піаністів вважають за краще зробити тут деяке розширення музичного часу для більш явного утвердження кадансу перед кодою. Проте хід «домінанта – тоніка» відділяється В. Ашкеназі не в темпоральному плані, а радше в

Таким чином, і А. Корто, і В. Ашкеназі грають саме етюди, тобто композиції, покликані представити піаніста професіоналом, який володіє всіма ресурсами виконавської «мови» і інструмента як особливим артефактом музичної культури.

3.2.1. Конкурсне і концертне в інтерпретації Етюдів *op. 10* сучасними піаністами (Сон Чжин Чо, О. Султановим, Лан Ланом)

Наочне уявлення про відмінності в конкурсній і концертній подачах шопенівських Етюдів *op. 10* дозволяє отримати їх виконання південно-корейським піаністом **Сон Чжин Чо** (1994). Етюд *C-dur №1* в його інтерпретації постає яскравим зразком конкурсного виконання, який продемонстровано на конкурсі Ф. Шопена у 2015 р.¹¹⁹. На момент виступу музикантові виповнилося 21 рік, але, незважаючи на відносно молодий вік, протягом усіх прослуховувань конкурсант проявив себе як майстер-шопеніст, відзначений у результаті Першою премією.

У виконанні *C-dur*'ного Етюду слід відзначити наявність чіткої технічної «обробки», а також ідеальної чутності кожного елемента фактури, що абсолютно не перешкоджає розкриттю образної суті музичної матерії. Іншими словами – віртуозне начало не превалює над художнім змістом, вони взаємодіють один з одним за принципом комплементарності. Мікроагогіка, а часом і досить-таки значне *rubato* вельми органічно вписуються в рамки

артикуляційному: він застосовує коротку, практично ритмічну педаль на цих акордах, з невеликим люфтом перед безпосередньо тонікою. Та сама гнучкість педалізації спостерігається і в коді. Перший двотакт коди грається з використанням ледь помітної ритмічної педалі на четвертих долях такту (акценти на восьмих нотах у партії лівої руки). У т. 72 дещо більше експоновано звучить *fis* (третя частина), так як, радше за все, музикант уважає гармонію, що припадає на третю долю, найгострішою і відзначає інтонаційний центр *fis*, який згодом перейде в *e* т. 75. У наступних двох тактах (тт. 73–73) педалізація інтерпретатора менш скупа (педаль на кожну чверть з захопленням басу). Подальший матеріал тт. 75–77 проводиться виконавцем *senza pedale* і в межах *p-mf*; лише з другої половини т. 77 В. Ашкеназі починає поступово повертати «душу рояля», і в т. 78 ми доволі чітко відчуваємо «органний пункт» *gis* у зв'язку з подпедалюванням останнього. У заключному чотиритакті виконавець, нарешті, використовує повну педаль на кожен такт (тт. 79–80). Цікава і деталізація музичного часу. Шістнадцяті останньої чверті т. 80 стреттно спрямовуються в *cis* т. 81, а завершальні октави, навпаки, виконуються піаністом з вельми помітним попереднім люфтом (восьмі паузи в нотному тексті). Фермата на цілій ноті витримана лаконічно, тобто замість одного такту заключної тоніки, співзвуччя по часу точно звучить два такти.

¹¹⁹ Мається на увазі відеозапис Першого туру конкурсу.

конкурсного виступу; емоційна передача музично-поетичної суті цієї п'єси вражає різноманітністю живих відтінків. Музикант, відштовхуючись від гармонічних тяжінь і особливостей лінії басу, досягає дивовижної плинності у фразах і міцної зчіпленості форми в цілому.

У «Попередньому раунді» ця мініатюра за метрономічними характеристиками відповідала загальноприйнятим приписам ($\text{♩} = 176$) і виконувалася палко, технічно, з устремлінням до кінцевого пункту призначення. Можливо, якби не існувало запису Етюд №1 *C-dur* з Першого туру, то цю виконавську версію можна було б назвати «класикою» конкурсного виступу: яскраво, віртуозно, без явних огріхів у технічному плані, стилістично правильно. Однак якість і особливості музичного зразка (як і будь-якого іншого явища) по-справжньому можна пізнати лише у порівнянні з іншими, у нашому випадку – з інтерпретацією цієї мініатюри на Першому турі конкурсу.

У зазначеному виконанні молодий конкурсант вирішив запропонувати зовсім інший варіант трактування, змінивши, в першу чергу, темпоральну організацію п'єси. По-перше, у цій версії темповий показник у середньому не перевищував $\text{♩} = 160$, і якщо раніше розрахунок був більшою мірою на віртуозну складову, то в цьому випадку Сон Чжин Чо досягає дивовижної синергії образного і технічного аспектів. По-друге, у суворих конкурсних рамках піаніст разюче тонко грає з музичним часом, не втрачаючи структурної цілісності і не нехтуючи драматургічним планом. По-третє, виконавець, враховуючи мелодико-поліфонічну природу фактури польського романтика, подає партію правої руки більш проінтоновано і опукло, орієнтуючись у цьому разі на басову лінію. Іншими словами, Сон Чжин Чо відтворює класичний «образ» шопенівського стилю, що склався як у науковому пізнанні, так і у творчій практиці.

Протягом виконання всього Етюд піаніст зберігає гнучку вібрацію музичної тканини за допомогою використання взаємодіючих між собою

засобів агогіки, динаміки, артикуляції. У перших же тактах мініатюри легке крещендування висхідних пасажів і чіткіше експонування «верхівок» забезпечує спрямованість руху до верхніх інтонаційних точок (перша шістнадцята тт. 2, 4 та ін.). Уже з четвертого такту долучаються помітні відхилення від загальної метро-ритмічної структури, зокрема на третій і четвертій чвертях т. 4¹²⁰.

Цей процес триває в т. 5, де корейський піаніст при змінах гармонії демонструє ледь вловиме розширення музичного часу, яке злегка стискається на переході від четвертої долі т. 5 до першої долі т. 6, виставляючи, таким чином, стреттне прискорення до верхнього інтонаційного тону *d*. За допомогою агогіки посилюється натягнення між гармоніями (зокрема в інтервалі *d-g* в басу) на стику тактів 6–7: остання шістнадцята *c* в партії правої руки т. 6 незначно дотримується, унаслідок чого виявляються чітко проінтонованими висхідна кварта в партії лівої руки і аналогічний спадний інтервал, що виникає між останньою шістнадцятою і басом.

Новий виток розвитку (друге речення, тт. 9–16) виконавець проводить єдиним «посилом», націлюючись на т. 17 (початок третього речення), попередньо «закругливши» *C-dur*'ну гармонію в т. 16. Спуск басових мотивів (*h-a-g*, *a-g-f*) підкреслюється потужним посиленням звучання. У кульмінаційному сегменті експозиційного розділу (тт. 21–22) монументально припідносяться краї: басова «колона» *f* (*F1-F*) і вершина *dis*³. Рівень динаміки зберігається в тт. 23–24, але *E-dur*'на гармонія виконується на йоту менш напружено (оскільки вона є консонантним розв'язанням дисонуючого VII_{4/3}), а остання четвертна доля т. 24 стримується і плавно переходить у розробковий епізод.

¹²⁰ Хоча, мабуть, називати подібний варіант виконання відхиленням буде не зовсім коректно, тому що звуки *e* і *d* становлять інтонацію інтервалу секунди, на чітке донесення якого потрібен певний час. Більше того, у цьому випадку цілком логічно означити відмінність між гармоніями, що припадають на третю і четверту долі такту, та й на четвертій долі стоїть авторський акцент, який потребує розширення компонентів темпоральної архітектоники.

Чудову майстерність володіння інтонуванням музичного матеріалу під час відносно частих змін гармоній корейський музикант наочно ілюструє в тт. 25–26. Шістнадцяті в четвертій долі т. 25 злегка притримуються, щоб перевести g^3 в g^3 наступного такту. Таким способом піаніст позначає своєрідний «розворот» на межі завершення руху вгору і спадного спуску, а також інтонує приму ($g-g$). Перші дві чверті в партії правої руки т. 26 експонуються стреттно (оскільки одна гармонія), а третя і четверта долі – розширюються, а також інтонується прима¹²¹, утворюючи інтонацію $g^1-fis^1-f^1$ в лінії п'ятого пальця в партії правої руки. З т. 27 інтерпретатор йде трохи вперед у темпоральному плані; зокрема, слід відзначити незначне прискорення в т. 28, викликане, з одного боку, відсутністю змін гармонії, з іншого – наявністю цих гармонічних змін до т. 26. У динамічному аспекті Сон Чжин Чо націлюється на т. 30, тому що, по-перше, у цьому такті спостерігається найбільша відстань між крайніми голосами (Ges^1-es^3), по-друге – тут є тритоновий спадний інтервал $c-Ges$, до нижнього звука якого логічно зробити деяке посилення звучання¹²². У темпоральному аспекті варто відзначити тт. 34, 36. Тут виконавець також дотримується манери чіткого інтонування в зонах гармонічних переходів, які злегка ним стримуються.

У другій фазі розвиваючого епізоду (тт. 37–48) слід звернути увагу на виконання секвенційних квартових (квінтових, якщо простежити голосоведення від другого пальця до п'ятого) ходів у партії лівої руки, а

¹²¹ Зміна гармоній потребує більше часу для сприйняття відмінностей як слухачами, так і самим виконавцем.

¹²² Якщо трохи відійти від темпорального аспекту, то в епізоді, який розвивається, в т. 31 можна спостерігати вкрай цікавий варіант використання аплікатури. Як ми знаємо, у цьому такті гармонія $c-es-a-es$ грається широкою позицією за допомогою 1–2–3 / 4–5 пальців відповідно (Ф. Шопен пропонує на a брати 4-й палець, однак, наприклад, в ред. І. Падеревського дрібним курсивом підписаний на цьому звуці 3-й). Корейський віртуоз знаходить дуже сміливе в аплікатурному плані рішення: він застосовує на цих звуках пальці 2–3, 1–3–2–3, де позиція «другий – третій» доводиться на терцію ($c-es$), а «перший – третій – другий – третій» потрапляють на ум.5 / 3 ($a-c-es$). Таким способом піаніст уникає широких розтягувань між пальцями в стандартній позиції (1–2–3–5), які при не дуже великих руках можуть викликати помітні труднощі і незручності. Більше того, в цьому випадку використовується стійка аплікатура, яка дозволяє виконати цей такт більш плавно, чітко і якісно (в технічному плані) при використанні мінімуму зусиль з точки зору моторики, не піддаючи, таким чином, піаністичний апарат (зокрема учнів і студентів) акробатичним надмірностям. Даний піаністичний «лайфхак» варто взяти на озброєння виконавцям з невеликою рукою (або з недостатньою пальцевою розтяжкою), оскільки ця позиція і справді є не дуже зручною для останніх. Автор дисертаційного дослідження також може запропонувати інший варіант аплікатури: 1–2–5, 2–1–2–5, де обидві позиції (які, по суті, є однією) припадають на зм. 6/3.

саме – акцентоване експонування прим *D* (т. 37), *C* (т. 39), *H* (т. 41) і наступні «розв'язання» (дімінірування) на октавах. Подібне трактування може бути зумовлене декількома важливими чинниками. Перший – спостерігаються шістнадцяті паузи в партії правої руки, відповідно, щоб уникнути акустичних провалів виконавцеві необхідно доволі потужно взяти поодинокий бас; а згідно з неоголошеними законами фразування, в музичній фразі не може гратися два акценти поспіль, тому за акцентованим звуком слідує «розв'язання» (винятком в аналогічних випадках можуть бути лише авторські ремарки, що прямо вказують на подібний варіант трактування). Другий – музикант намагається відійти від банальних виконавських інтонацій, а тому не дотримується звичного розміреного «перерахування» басових колон (як в інших інтерпретаціях). Третій – він базується в цьому сегменті музичної структури на інтонаційних центрах, що зв'язують двотакт, тобто прими (*D*, *C*, *H*), звідси і «зниження» динамічної напруженості на октавах. Водночас у партії правої руки (в низхідному пасажі) чітко прослуховується лінія п'ятого пальця, яка не лише є мелодизованим верхнім голосом, а й конверсує гармонійну архітектоніку; особливо чітко експонуються третя і четверта долі такту (т. 38, *C–H*)¹²³.

У репризі піаніст демонструє більшу, ніж у першому розділі, м'язову свободу в партії лівої руки. Ця свобода проявляється в періодичному перериванні тактильного контакту з клавіатурою, у результаті чого може виникнути асоціація з потужною, але м'якої ходою могутнього божества.

¹²³ Безліч цікавих деталей можна знайти й далі. Так, в т. 40 арперджований матеріал у партії правої руки в динамічному плані трохи редукується (хоча на четвертій долі такту в нотній графіці зазначено акцент на *a*). З т. 41, який виконано в градації *mp-mf*, починається поступове посилення загального рівня звучання аж до т. 47, причому в т. 46 злегка стримується музичний час, дозволяючи відчутти різницю між зм. 7 (в т. 45) і *D7* (т. 46) до *E-dur*. У цьому ж такті підкреслюється важливість басової октави *H* за допомогою експонування останньої шістнадцятої *H* у партії правої руки і подальшого потужного взяття басової прими. Подібним чином створюється відчуття «мартелятного» взяття октави на стику третьої долі і четвертої т. 46. Перед т. 47 виконується певний люфт, що відокремлює *E-dur*'ну гармонію. Цікаво відзначити, що Сон Чжин Чо знаходить компроміс між авторськими позначками динаміки і звичними слуху виконавськими «канонами-версіями», що закріпилися в тезаурусі сучасних піаністів, у заключних тактах розвиваючого епізоду (тт. 47–48). З одного боку, він не демонструє загального *diminuendo* в т. 48, залишаючись на тому ж рівні звучності, і в той же час до четвертої долі такту робить ледь помітне динамічне редукування. Однак при цьому виконавець також експонує і акцент *f* в партії правої руки, що як раз і припадає на четверту долю такту.

Октави в партії лівої руки не «прибиваються» до інструмента і «повзуть» (як у випадку з В. Ашкеназі), а подаються велично-благородно, з певною неспішністю (повільна атака клавіатури, у результаті чого і досягається м'який, співучий звук), з видимою амортизацією. У тт. 52–53 виконавець орієнтується на інтонаційний центр *Fis* у партії лівої руки: монументально експонує спочатку цілу октаву в т. 52, а потім переводить її через *G* в наступну *Fis*, що припадає на третю долю такту. І ця *Fis* береться настільки ж потужно, як і попередня, виділяючись із загального музичного контексту. Подібне виконавське рішення може пояснюватися особливістю інтонування музикантом альтерованих ступенів, а точніше – пієтетним ставленням інтерпретатора до нотних знаків, в цьому випадку, *cis*. Адже, за загальноприйнятими уявленнями, дієзи повинні в ідеалі гратися гостріше, ніж «чисті» ноти, а бемоль – навпаки, дещо приглушено¹²⁴.

Притаманну піаністові ювелірність виконавського піднесення музичного тексту демонструє також деталізоване рішення подієвої канви коди. Він «грає» педаллю, то зовсім відмовляючись від неї в першому такті (т. 67), унаслідок чого шістнадцяті в партії правої руки подаються як дрібні перли, то знову бере демпферну педаль, і «перли» огортаються легкою хвилею звукової «реверберації»¹²⁵.

Отже, у виконанні цього Етюд Сон Чжин Чо постає справжнім віртуозом, майстром, який досконало володіє всім комплексом піаністичних засобів. Цілком закономірно, що запропоноване художнє рішення співпало з

¹²⁴ В цілому, в репризному епізоді зберігається тенденція плавного переходу з однієї гармонії в іншу. У т. 66 виконавець відмовляється від демонстрації другої октави в басу і грає її «на видиху», що може здатися дивним, адже пік *e* в партії правої руки логічніше було б підтримати аналогічним звуком, який видобуває перший палець лівої руки, але музикант веде динаміку у сферу *mf* в т. 66, а в т. 67 (початок коди) переводить в межі *mp*.

¹²⁵ Цікаво також, що з т. 70 чутно поступове посилення динаміки (як і зазначено в нотному тексті), але ця ескалація, на подив, практично не зачіпає бас. Так, в т. 75 в партії правої руки експонується перша шістнадцята після паузи (*as*), що припадає на перший палець, причому басова октава *G* і *as* граються приблизно на одному рівні динаміки. Виконавець, таким чином, демонструє секунду, яка формується по вертикалі (*g-as*), яка згодом переходить в квінту *c-g*, де *C* – тоніка в басу, а *G* – перша шістнадцята нота (перший палець) в партії правої руки.

естетичними очікуваннями журі Шопенівського конкурсу, гарантувавши південно-корейському музикантові перемогу на ньому.

На противагу конкурсній інтерпретації розглянутої мініатюри доцільно звернутися до аудіозапису «Револьюційного» Етюд Ф. Шопена, виконаного Сон Чжин Чо в якості одного з «бісів» для яскравого завершення музичного вечора¹²⁶. Цей запис може слугувати наочним прикладом яскравого концертного виконання. Порівняти демонстрацію піаністом цього Етюд на конкурсі і на концерті неможливо за відсутності у вільному доступі інших записів, однак тут представлено більш вільне, навіть «зухвале» трактування Сон Чжин Чо в зіставленні з його виконавської версією *C-dur*'ного¹²⁷.

Після грому оплесків, інтерпретатор буквально вривається в музичний матеріал, захоплюючи за собою слухачів і ведучи їх у цьому потоці до самого кінця. У цьому виконанні Етюд *op. 10* піаніст не женеться за високою швидкістю пасажів і не намагається вразити слухачів бурхливою віртуозністю. Загальний темп вступу приблизно дорівнює канонічному ($\text{♩} = 160$). Перші шістнадцяті в партії лівої руки трохи розширюються. Таким способом інтерпретатор явно експонує написані польським композитором перші три акценти as^1-f^1-h , що формують гармонію ум. VII_7 з пропущеної терцією (у партії лівої руки). У низхідному пасажі музичний час злегка стискається, і наступні тритони ($f-h$) спрямовуються в пунктирний мотив *energico* ($as-g-d$) в партії правої руки. Відступаючи від нотної графіки, виконавець з т. 6 відходить від виразного демонстрування акцентів у бурхливому потоці шістнадцятих на четвертних долях такту і пропонує звучну, але гладку лінію з великою кількістю дрібних нот. Перші дві чверті

¹²⁶ Цей аудіозапис зроблено на музичному фестивалі «Chopin and His Europe Festival», в рамках якого 15 серпня 2017 р. південнокорейський піаніст зіграв сольний концерт. Його програма включала твори Л. Бетховена, К. Дебюссі і Ф. Шопена.

¹²⁷ Звернемо також увагу на сам вибір музикантом Етюдів для конкурсного і концертного виконання. Якщо п'єса, що відкриває *op. 10*, допускає лише коректне виконання, то мініатюра, що його замикає, передбачає максимально виражене особистісне ставлення піаніста до її образного складу.

т. 7 Сон Чжин Чо грає *senza pedale*, потім знову бере демпферну педаль на *crescendo*, після чого м'яко, але потужно приводить заключні такти вступу в тоніку головної теми Етюд (т. 9). Сама ж октава т. 9 *C-c* грається *quasi martellato* (дещо «не разом»), щоб показати не просто інтервал, а два самостійних голоси – зіграних в октаву, – яким потрібен різний час на подолання інтонаційно-артикуляційного тяжіння залежно від їх розміщення на клавіатурі. Більше того, у цьому такті показове експонування піаністом такої собі «арки», що складається з двох інтонаційних центрів у партії лівої руки: *C* – басу і *es¹* – верхньої точки пасажу¹²⁸. Тим самим уже в початкових тактах вимальовується своя драматургічна лінія.

Варто відзначити цікаві відмінності між темпоральною організацією вступу і власне теми. Проголошення основної музичної думки супроводжується помітним додержанням темпу від $\text{♩} = 140$ до $\text{♩} = 128$ – залежно від *rubato* – проти вихідних $\text{♩} = 160$. Така гра з музичним часом, безумовно, виходить за межі конкурсного виступу, однак сприймається дуже органічно; якщо спеціально не порівнювати розділи форми і не аналізувати подібні аспекти, то навіть найвибагливіший слухач уважатиме подібні метрономомічні девіації цілком природними для виконання «live» («наживо»), тим більше «на біс». Ці темпоральні конверсії не є проявом виконавського *ad libitum*, а радше точним уявленням музиканта про інтонування тих чи інших елементів музичної тканини. Наприклад, в т. 10 звук *d²* в партії правої руки злегка перетримується, а наступна за ним шістнадцята трохи коротшає. Таким способом піаністові вдається краще подати композиторську ремарку *appassionato*¹²⁹.

¹²⁸ Пік *es* подається виконавцем повноцінно і потужно (практично на тому ж динамічному рівні, що і бас), в результаті чого можна сформулювати висновок про зміну запропонованої аплікатури: другого пальця, до якого виставлена «вилка» *crescendo*, на більш стійкий і сильний – перший. Таким варіантом, як відомо, користувався і всіляко його рекомендував Л. Годовський. Але це лише припущення, оскільки відеозапис «бісу» відсутній.

¹²⁹ Подібним чином експонуються (з більшим чи меншим ступенем *rubato*) і інші пунктирні «кличі». У т. 11 нота *es³* – верхня інтонаційна точка в партії лівої руки – не виділяється, оскільки далі йде пунктирна «відповідь» на *p* в партії правої; і якщо зіграти акцент на *es*, то наступний елемент *g¹-g¹-g¹-as¹* просто не

На початку другого проведення теми (тт. 19–28, тт. 20–21 – на *sotto voce*) Сон Чжин Чо лише трохи рухає музичний матеріал у темпоральному аспекті, і тепер $J = 132\text{--}135$ у перших кількох тактах. Дрібні тривалості в партії лівої руки, як і раніше, вимовляються осмислено, дозволяючи слухачеві вловити і сприйняти всі звуки, а також взаємодії між голосами в цьому сегменті фрази. У т. 24, коли піаніст приходиться до акорду на *sf*, він на третій долі такту не надає акценту на бас (на відміну від т. 14), оскільки тепер ця дисонуюча гармонія переходить не в наступне *sf*, а у розв'язання т. 25 (розгорнутий секстакорд *B-dur*). Тому шістнадцяті в партії лівої руки т. 24 злегка дімінууються, щоб привести звук до градації *mf* в наступному такті. Виконавські операції в тт. 25–26 вражають плавним і природним посиленням звучання. Крещендування відбувається гладко за допомогою нанизаних на одну нитку інтонаційних центрів, що припадають на бас (*D–Es–E–F–Ges*), і «повзучих» синкоп у партії правої руки, а також органічної взаємодії між цими двома пластами музичної матерії. Яскрава кульмінація експозиційного епізоду демонструється інтерпретатором у т. 27 і першому акорді т. 28, після

прозвучить, тому нюанс *p* береться виконавцем трохи раніше написаного. У цьому такті остання шістнадцята в пунктирному «мотиві-відповіді» в партії правої руки притримується в плані музичного часу, оскільки тут виконавець підкреслює різницю між інтонуванням прими ($g^1\text{--}g^1$, а в попередньому такті $es^2\text{--}es^2$) і малої секунди ($g^1\text{--}as^1$). У т. 13 пунктир у Сон Чжин Чо з невеликим *stretto* спрямовується до *sf* наступного такту (акорд *a–c–es–a* з ремаркою *tenuto*), яке цього разу третя четвертна доля підкреслюється надзвичайно потужним, але співучим басом *C* (за фактом – ще одне *sf* у виконанні корейського музиканта). Цей акцент необхідний не лише для того, щоб підтримати гармонію по вертикалі; він також є таким собі поштовхом для продовження довгої фрази; адже якщо такої точки не дати, то подальше *sf* ($d^2\text{--}a^2\text{--}d^3$) в т. 15 буде сприйматися не як яскравий спалах після зменшеного терцквартакорду в середині речення, а як акцентований початок нової музичної структури. Т.15 примітний і особливістю «мартеллятного» взяття баса і матеріалу в партії правої руки на першій шістнадцятій цього такту. Крім того, тут ми чуємо демонстрування авторського припису – *con forza*, і потужні «баси-колони», експоновані на третій четвертній долях тт. 15–16. Звуки B_1 (т. 15) і As_1 (т. 16) в партії лівої руки яскраво подаються інтерпретатором, оскільки в партії правої в цей час виставлені паузи, і щоб уникнути акустичних провалів і «лакун» у фразі, піаніст маркує вищеперелічені басові звуки, а також злегка стискає загальний музичний час протягом цих двох тактів. Однак, незважаючи на «стреттну» тенденцію в цьому сегменті цікаве мікророзширення перед другою долею в т. 16 (*f*). Подібне відтягнення навряд чи можна назвати девіацією, оскільки: по-перше, в партії правої руки спостерігаються в межах першої четвертної долі такту два широкі інтервали (висхідна кварта $g^1\text{--}c^2$ і спадна квінта $c^2\text{--}f^1$), на осмислене промовлення яких потрібен певний час; по-друге, між *c* і подальшою *f* написана шістнадцята пауза (*c* – також є шістнадцятою), що власне і передбачає наявність такого собі «мікролюфту». У другій половині т. 16 виконавець дімінує, і на *e* т. 17 вже демонструє рівень звучності в межах *pp–mf*. Тт. 17–18 шістнадцяті в партії лівої руки вельми проінтовані, і з них ідеально вибудовується мелодизована лінія дрібних нот. Зрозуміло, південнокорейський піаніст тут відчутно стримує метро-ритмічну складову ($J = 128$), щоб в повній мірі продемонструвати вітніваті «мережива» хроматизованих шістнадцятих.

чого слідує «відкат» хроматизованих ходів шістнадцятих, які, злегка прискорюючись до четвертої долі такту, спрямовуються в наступний композиційний блок.

Розвиваючий розділ Етюду цікавий надзвичайною плинністю в плані фразування. Подібний ефект досягається наявністю дуже гнучкої динаміки. У першому такті підхоплюється динамічний апогей першої частини форми завдяки розміщенню в ньому кульмінаційного піку – вибухового акорду *gis-moll*, взятого на *ff* і *sf*. Динамічна ерупція, піднесена в драматичному ключі (тт. 29–30), в кожному наступному такті зміщується на щабель нижче: в т. 31 на *fis-moll*'ний акорд припадає *f*, в наступному такті на *cis-moll*'ний – *mf*, а в т. 33 музикант знижує рівень звучання до *mp*. Слід зазначити, що, незважаючи на відсутність подібних вказівок у нотній графіці польського романтика, даний спосіб виконання прямо не суперечить загальноприйнятим канонам. По-перше, в тексті не написана ремарка *sempre forte*; по-друге, інтерпретаторські «новації» подібного роду в піаніста підпорядковані чіткій логіці розвитку басової лінії, а також особливостям гармонічних тяжінь і взаємодії компонентів фактури. З т. 33, після чотиритактового дімінування, Сон Чжин Чо набирає милозвучності. Тут це не виконавська «знахідка», а акустична необхідність у сукупності з авторською ремаркою *crescendo*, яку музикант педантично виконує. Крім загального динамічного плану, варто згадати про характерний спосіб інтонування пунктирних елементів у першій композиційній ланці розвиваючого епізоду (тт. 29–36). У цьому випадку ми говоримо про два фактори: темпоральний і динамічний на артикуляційному рівні. В аспекті музичного часу виконавець, незважаючи на загальну спрямованість до кінцівки, використовує мікро-*rubato*, яке проявляється в стримуванні четвертих долей такту, тобто пунктирів. З точки зору «мікродинаміки» піаніст пропонує експонувати не сильні долі (половинні з точкою в партії правої руки) з «вилочками» *crescendo* до останніх, а слабкі (чверті) з подальшим дімінуванням до довгих нот, які

музикант трактує як розв'язання. Друга коротка ланка розвиваючого епізоду (тт. 37–40), до якого піаніст підходить з невеликим розширенням в т. 36, показова експонуванням основних інтонаційних центрів (половинні акорди в партії правої руки: as^2-b^1 , as^2-c^2 ; і басу: F_1-des^1 , F_1-d^1). Чверті ж тут у розумінні музиканта є прохідними і граються ніби «на видиху». Опукло демонструючи в цих місцях шопенівські ліги, Сон Чжин Чо виявляє відмінність у гармоніях по вертикалі; особливо помітно його ставлення до зміни des^1 на d^1 (в т. 38 і т. 40 відповідно). У т. 40 виконавець навіть використовує несинхронну гру по вертикалі, щоб більш чітко експонувати цей момент.

У вступі до репризного епізоду (тт. 41–48) піаніст користується багатою педаллю, показуючи таким чином різноманіття басових обертонів. У метрономічному аспекті на «урагані» паралельного руху шістнадцятими інтерпретатор повертається до темпу близько $\text{♩} = 160$ (з т. 45), а виклад тем, починаючи з пунктирних «закликів», знову трохи стримує і заспокоює рух (приблизно $\text{♩} = 140$). Це проведення музичного матеріалу (тт. 49–64) націлене на т. 65 як в агогічному, так і динамічному аспектах, тому тут *rubato* менше, ніж в експозиційному епізоді. Перехід між двома тактами (т. 64 і т. 65) грається через невеликий люфт, а в т. 65 бас і акорд в партії правої руки беруться «не разом». Тт. 65–68 цікаві дуже чіткою диференціацією пластів архітектоніки. На *ff* і *f* у виконавця не чути нагромадження звуків. Замість цього спостерігається дивовижний фоніко-акустичний баланс: превалюючий верхній голос підноситься над рештою фактури; бас знаходиться на значній відстані від сольного голосу, але його лінія чітко прослуховується; шістнадцяті ллюються єдиним плавним потоком без будь-яких зазорів або акцентованих інтонаційних нот, які могли б порушити рівномірну течію гладкої музичної фрази. Чітке інтонування шістнадцятих повертається лише

в т. 72. До цього дрібні ноти, оповиті педальним серпанком, ледь помітні, лише зрідка уловлюються деякі інтонаційні звороти¹³⁰.

Слід зазначити, що в тт. 69-80 південнокорейський піаніст подає музичний матеріал досить вільно в плані агогіки і нотного тексту. З основних цікавих моментів можна виділити затримки перед сильними долями такту (т. 70 і т. 73); арпеджіато в т. 72; несинхронну гру голосів (тт. 70, 78, 80, 81) і невелике *rallentando* перед *sotto voce* в т. 77. У т. 78 інтерпретатор пропонує досить потужне темпоральне розв'язання (в нотній графіці позначень уповільнення темпу в цьому такті немає), інтонуючи практично кожен кварту в партії лівої руки і демонструючи поліфонічну природу шопенівського Етюд (зокрема методом неодночасного взяття голосів). У результаті цього подальше авторське *poco rallentando* вже дещо втрачається на тлі загального інтерпретаторського *sostenuto*, яке запропоновано раніше, а дрібні тривалості в партії лівої руки тепер трактуються музикантом як гучний далекий фон (т. 80). Заключний вихор шістнадцятих (*appassionato* і *ff*) прямує від верхнього інтонаційного центру *as*³ до колон-акордів на *fff*, які яскраво і пристрасно завершують виконання цієї мініатюри.

Розглянута інтерпретація є показовим зразком гри «на біс». Такого роду виступи дозволяють побачити глибинну творчу сутність музиканта, не скованого рамками конкурсних регламентів, крім того – дають можливість слухачам ознайомитися з оригінальною виконавською версією, а не рафіновано-нормативним варіантом, створеним на догоду смаковим уподобанням консервативно налаштованого журі та дотриманню загальних канонічних уявлень.

Протилежним «полюсом» виконавської мудрості, яку виявив Сон Чжин Чо у виборі шопенівського Етюд і його інтерпретації в різних умовах комунікації, постає музикантський феномен **Олексія Султанова**

¹³⁰ У наступних тактах виконавець грає *senza pedale*, то застосовує напівпедаль, а далі в динамічному аспекті «прибирає» середні голоси, залишаючи діалог між лінією п'ятого пальця в партії правої руки і шістнадцятими в партії лівої.

(1969–2005), котрий зухвало порушував ніким не санкціоновані, але негласно встановлені «правила гри» на творчому змаганні. Результатом подібної лінії поведінки допустимо вважати неоднозначні вердикти журі конкурсів, відповідно, Вана Кліберна (1989) і Ф. Шопена (1995). У програмі виступу на першому з них пролунав Етюд *op. 25 №12 c-moll*, з яким молодий піаніст здобув перемогу; інші Етюди з цього ж опусу – №5 *e-moll*, №6 *gis-moll*, – а також №12 з *op. 10* склали триптих, представлений ним у Варшаві, де він удостоївся лише Другої премії (згодом О. Султанов від неї відмовився)¹³¹.

У такому контексті доцільним здається звернення до вельми популярної інтерпретації піаністом *Революційного Етюду*. Відчуття, що виникають після знайомства з даним трактуванням, – вкрай амбівалентні. З одного боку, вражає бурхлива емансипація емоцій, шалена експресивність і разом з тим віртуозна імпульсивність, поєднана з гнучкою «рубатністю» виконання: стилістичні риси, які є «головною візитною карткою» цього піаніста, – простежуються яскрава самобутність і творча індивідуальність виконавця. З іншого боку, при всіх названих якостях, властивих, апріорі, представникам академічних тенденцій в музичному виконавстві, виявляється немало рис, характерних саме метрам з канонічною спрямованістю творчого мислення. Зокрема відзначимо такі зовнішні показники, як абсолютна «непохитність» корпусу виконавця, а також стримана аскетичність у плані рухів руками і пальцевої амплітуди¹³², що, безумовно, пов'язує піаніста з відомими творчими виглядами таких славетних музикантів ХХ століття, як І. Падеревський, А. Рубінштейн, В. Горовіц¹³³ та ін. Що ж стосується

¹³¹ Названі Етюди обмежують вміст фонду записів О. Султанова в цій сфері шопенівської творчості.

¹³² Згідно з Л. Казанцевою, «оптична частина виконання – вельми важливий компонент змісту музичного твору, здатний посилювати чи послаблювати художнє враження» [62, с. 65]. Аналогічні спостереження висловлює С. Фейнберг, який пише, що рух виконавця слід розглядати не лише як прийом, необхідний для звукодобування, але і фактор виразності, відображення почуттів. «Жест, – пише музикант-вчений, – це та сторона руху, яка покликана візуально роз'яснити аудиторії настрій і емоції виконавця» [154, с. 177, с. 243]. Водночас у відмові від візуального впливу на публіку міститься особлива магія: піаніст починає здаватися деяким медіумом, що викликає до життя хвилі звуків, немов переносячи слухачів в інший вимір буття.

¹³³ Цікавий той факт, що О. Султанов багато в чому наслідував «Короля Королів піаністів». Досить згадати виконання молодим віртуозом Другої Сонати Рахманінова, де музикант продемонстрував практично точну версію В. Горовиця (мікст варіантів двох редакцій з деякими купюрами і власні композиторські-

музичних аспектів – тут чується добрий «класичний» баланс у плані вертикальної взаємодії голосів у фактурі, тобто помірно потужна милозвучність басу без занадто сильного «перебивання» мелодичної лінії. Крім того, показово якісне, досить співуче туше, яке демонструється шляхом взяття тих чи інших елементів нотного тексту за допомогою досить швидкої тактильної атаки при відсутності видимих спроб будь-якої амортизації в руках для більшого пом'якшення звука. Цей тип звукодобування в якійсь мірі споріднює «демонічного» піаніста з такими майстрами, як М. Плетньов і В. Ашкеназі (зрозуміло, зі стилістичної точки зору). Що стосується властивої йому потужної енергетики, то вона проявляється, перш за все, в темпоральному аспекті.

У всіх відомих редакціях цього Етюдю виставлено темп *Allegro con fuoco* ($\downarrow = 160$). Але оскільки виконавець, як правило, вважає за краще брати зовсім «божевільні» темпи (в результаті чого його також нерідко порівнювали з Н. Паганіні), то і в цій інтерпретації музикант демонструє в середньому приблизно $\downarrow = 185$, тобто трактує мініатюру в межах метрономічної градації *Presto*. Правда, подібна швидкість руху характерна в основному для відрізків музичних структур, де переважають мелодико-гармонічні фігурації шістнадцятими без тематичного матеріалу в партії правої руки (октав і акордів). Однак там, де в композитора написані мелодичні «кличі» і «заклики» (зокрема звороти з пунктиром: тт. 2, 4, 10 і т.д.), виконавець злегка розширює музичний час, щоб краще проекспонувати головну тему. Цей спосіб інтерпретування шопенівського *tempo rubato* конкретно в Етюдях не є якимось інноваційним або ж таким, що порушує загальноприйняті стилістичні канони, навпаки – він постає цілком логічним, органічним варіантом.

імпровізаційні знахідки від великого маестро), включаючи деякі фальшиві ноти, мабуть, випадково зіграні американським піаністом, а також «запозичення» його оригінальних інтенцій в плані агогіки.

З перших тактів «диявольський» віртуоз кидає слухачів з головою прямо у вируючу стихію шопенівського вихору звуків. Нестримне *con fuoco*, яке виражається здебільшого через спадний каскад шістнадцятих, спочатку в партії лівої руки, а потім і в спадаючій лавині в обох руках, трактується музикантом надзвичайно палко й поривчасто. Тут не можна почути чітких і проінтонованих шістнадцятих у партії лівої руки, відсутні згладжені пунктири в темі, оскільки образний зміст цієї п'єси не передбачає подібного в розумінні О. Султанова. Молодий майстер малює картину крупними «мазками», базуючись на інтонаційних точках (в нотах виписані акценти: as^1-f^1-h та ін.) і нанизуючи їх на одну «провідну» нитку, що тягнеться від першого такту і закінчується заключними акордами в т. 84 цієї мініатюри. Восьма з точкою в пунктирних ходах (четверта четвертна доля т. 2 і т. 4) злегка дотримує в плані музичного часу. Таким чином, музикант демонструє спрямованість до довгих нот (четвертних і половинних) і експонує відмінність між інтервалами as^1-d^2 і as^1-f^2 (мелодичні ноти акордів у партії правої руки). У динамічному аспекті інтерпретатор йде до тоніки *C* в т. 7, де після взяття основного тону тут же «скидає» звучність, щоб в подальшому зробити *crescendo* до тт. 9–10. Цей двотакт (тт. 7–8) своїми несподіваними дрібними «завихреннями» в динаміці викликає асоціації з періодичним страхітливим гарчанням великого хижака або зловісним завиванням урагану, і загалом стилістично нагадує подібні виконавські рішення Д. Циффри (проте цілком чітко помітні відмінності в туше цих віртуозів).

Стимування піаністом стосовно загального метро-ритмічному руху елементів з пунктиром в партії правої руки особливо помітне в першому проведенні тематичного матеріалу і аналогічних моментах експонування теми (зокрема у висхідних ходах). У тт. 10–11 в інтерпретації О. Султанова показова чітка демонстрація динамічної градації (перехід від *f* до *subito p*), тоді як виконавці часто слідують приписам композитора не настільки педантично, і протиставлення між пунктирним «закликом» і «відгуком» не

надто суттєво різняться по звучності. На четвертій чверті т. 13 розтягнення за часом вже менше, ніж у попередніх пунктирних компонентах, і тут музикант спрямовується до *sf* на цілій ноті в т. 14. Тт. 15–18 інтерпретуються віртуозом без видимих темпоральних девіацій, а останній такт речення (т. 18) на третій і четвертій чвертях у партії лівої руки рух шістнадцятими прискорюється й спрямовується в тоніку наступної десятитактової ланки експозиційного епізоду.

У другому реченні (тт. 19–28) тема виконується, згідно з волею автора, на *sotto voce* і *p*. Тут цікава диференціація голосів, особливо експонування лінії першого пальця в партії правої руки у «відгуку» (пунктир у т. 21 і половинна нота в т. 22). Кульмінаційна точка в першій фазі десятитактової структури доводиться на $IV_{4/3}$ (домінанта до *B-dur*, т. 24) – в нотах виписано *sf* і *tenuto* на цьому акорді. Після спаду динамічного напруження в т. 25 (межі *mf*) піаніст спрямовується до наступного кульмінаційного піку *sf* в т. 27. Динамічне посилення (тт. 25–27), як і в багатьох трактуваннях інших виконавців, не супроводжується *stretto*, всупереч відповідній ремарці, що може бути виправдано як з акустичної, так і перцептивної точок зору¹³⁴.

Розвиваючий розділ (тт. 29–40) вибудовується музикантом в одну лінію; виконавець виключає тут потужне *rubato*, прямуючи до репризного епізоду. Навіть в тт. 37–40 він не має права продовжувати музичний час: ні при підході до кульмінаційного *f-moll* – шістнадцяті в партії лівої руки (соло) в такті 36; ні під час безпосередньо драматичного «апогею» – низхідні акордові структури в партії правої і мелодико-гармонічні фігурації в партії лівої руки, де він буквально накладає «репліки» (ліга, яка об'єднує двотакт) з прискоренням руху на четвертій чверті (пауза в партії правої руки) такту¹³⁵.

¹³⁴ У негласних правилах виконавства кульмінації прийнято розширювати (за рідкісними винятками) заради кращого подання музичного матеріалу і донесення художнього змісту; також прискорення в подібних місцях може бути важким для сприйняття слухачами. До того ж, варто відзначити, що музичний час, що використовується інтерпретатором, може залежати від акустичних особливостей приміщень, у яких проводяться концерти (записи).

¹³⁵ У динамічному плані в піаніста також немає помітних відхилень від основної композиторської ремарки *f*, лише посилюється звучання до тт. 37–40, що, власне, і пропонується польським романтиком у нотній

У вступних тактах репризи, базованих на тонах домінанти і зменшеного септакорда, О. Султанов знову повертає нестримне буяння стихії і бурхливу емансипацію емоцій. Рубатність цієї ланки (тт. 41–48) схожа з продемонстрованою раніше в експозиційному розділі, і цей бурхливий потік спрямовується в тоніку головної теми в т. 49. У першій фазі (тт. 49–58) розвитку можна відзначити настільки ж відповідальне ставлення піаніста до зміни динаміки. Особливо помітне експонування градації в тт. 50–51, проте далі – у другому пунктирному «кличі», музикант уже не так активно дімінує, і замість композиторського *p*, тут можна почути рівень звучності в межах *mp-mf*. У другій фазі (тт. 59–64) віртуоз вже не звертає уваги на шопенівські *p* в «відгуках» (т. 61, т. 63), оскільки якщо дратувати слухача перманентною динамічною конверсією, він може втратити основну драматургічну нитку п'єси. Таким чином, крізь другий виток розвитку періоду (тт. 59–64) через ряд інтонаційних нот-орієнтирів на *crescendo* інтерпретатор підходить до потужної кульмінації не лише розділу, але і всього Етюдю *c-moll*. Сам кульмінаційний пік (т. 65–66 *ff*) експонується піаністом на *marcato* і *sostenuto*, при цьому кожна основна мелодична нота спадного ходу $b^1-as^1-ges^1-f^1$ підноситься не на загасанні, а на тому ж рівні динаміки, акцентовано. Наступний елемент – $as^1-ges^1-fes^1-es^1$ (тт. 67-68) – в трактуванні О. Султанова вже більш співочий і знаходиться на піврівня нижче (приблизно між *f* і *ff*) в динамічній «ієрархії» піаніста. У тт. 69–72 музикант злегка заспокоює рух і дослуховується до гармонії, занурюючи сприйняття слухачів у взаємодію між гармонічними устремліннями, і бере в цьому музичному відрізку практично кожен акорд з невеликим придином. Потім молодий віртуоз повертає «вкрадений» до цього моменту час і протягом двох тактів стискає темпоральні рамки в результаті прискореного

графіці (*crescendo* в т. 33 і в т. 34). У т. 40 виконавець використовує несинхронне взяття голосів на останній шістнадцятій долі такту (октава *C* в партії правої і *as* в партії лівої рук) з деяким мікророзширенням, обособлюючи, таким чином, початок репризного епізоду в 41-му такті.

руху шістнадцятими в партії лівої руки¹³⁶. Після невеликого завмирання (*smorz.*) в кінці 76-го такту виконавець переходить в *sotto voce* (тт.77-80), де знову демонструє майстерне володіння *tempo rubato*¹³⁷. Такт 81 виконаний згідно з приписаними польським романтиком ремарок, а саме: *p* на *C-dur*'ному акорді і несподіваному спалаху *ff* (верхня точка – *as*³), зіграної в апасіонатному ключі (у нотах – вказівка «*ed appassionato*»). Заключний спуск стрімких шістнадцятих закінчується потужними колонами акордів, а останні сконцентровані стакато, «вирвані» з рояля (ймовірно злегка «подпедалені»), ставлять крапку в цій короткій бурі звуків¹³⁸.

Знову відзначимо баланс між яскравою артистичністю і помірною аскетичністю піаніста. Тут ми бачимо рідкісний випадок прояву бурхливої емоційності виконавця з використанням мінімуму артистичних засобів. Піаніст не задіює театральних помахів руками, що цілком закономірно, оскільки зайві рухи – це час, який можна витратити на реалізацію музичного змісту: адже чим аскетичніше і «скромніше» поводить ся апарат піаніста, тим більше ресурсів у нього залишається для реалізації технічних завдань, як у вузькому, так і в широкому сенсах. Також в інтерпретатора не спостерігається активних рухів корпусом або сильних проявів у міміці¹³⁹. Проте навіть без цих візуальних «хитрощів» віртуозові вдається з перших звуків кидати слухачів у вир музичної стихії, буквально змушуючи

¹³⁶ Також в тт. 73–76 цілком закономірна відмова від використання демпферної педалі (піаніст хіба що застосовує рідкісну, легку і ритмічну).

¹³⁷ Особливо цікавий момент в т. 78, коли він злегка затримує розв'язання зменшених секстакордів, відтягуючи наближення такого бажаного консонантного *C-dur*. Крім *rosso rallentando* в т.80 примітно дуже чітке експонування середнього голосу – спадний хід $g^1-f^1-e^1$ – замість більш звичного $c^2-d^2-e^2$ у верхньому голосі в партії правої руки.

¹³⁸ Варто згадати про особливості виконання піаністом матеріалу в партії лівої руки. Якщо, наприклад, у Є. Кісіна ліву руку «Револуційного» порівнювали з двигуном «Ferragі» [див. додаток – коментарій до запису youtube], то у випадку з О. Султановим доречно згадати саме бурхливу стихію. Потік шістнадцятих у виконавця ні в якій мірі не зливається, чи не перетворюється в гул на педалі і добре прослуховується. Судячи з почутого, використовуються різні рівні педалізації (повна, напів- і чверть-педаль, іноді вона і зовсім відсутня), а також так звана *pedal vibrato*. Так, тут немає проінтонованих дрібних нот, але, по-перше, в такому темпі подібні завдання мало здійсненні; по-друге, в розумінні «диявольського» віртуоза, шістнадцяті постають саме як вир стихії, що може викликати асоціації також з хвилюванням народних мас у революційних рухах (мається на увазі повстання 1830 р.).

¹³⁹ Як, наприклад, у Д. Трифонова, чие обличчя відображає все різноманіття емоцій під час виступу на конкурсі П. І. Чайковського і в перші роки після перемоги на цьому конкурсному марафоні.

затамувати подих і стежити за розвитком п'єси з першого і до останнього звуку.

Концертний виступ китайсько-американського музиканта **Лан Лана** (1982) якнайкраще свідчить про відродження на межі ХХ–ХХІ ст. смаку до віртуозного виконавства. На завершення яскравих концертних програм він часто грає «на біс» Етюдів Ф. Шопена, що надає йому можливості блиснути піаністичною майстерністю, а слухачам – отримати естетичну насолоду від зустрічі з прекрасним. Однак інтерпретації, що належать Лан Лану, вражають не лише воістину «трансцендентною» моторикою і кількістю зіграних у секунду нот, але і досить оригінальними художніми знахідками, що розкривають усю палітру піаністичних засобів, спрямованих на інтонаційно-звукове втілення авторського нотного тексту. Ця властивість виконавської манери Лан Лана проявляється в його трактуваннях шопенівських Етюдів різного плану, але можливо, з особливою переконливістю – в тих з них, які передбачають чи не в першу чергу бездоганне володіння інструментом і піаністичним апаратом. До таких належить зіграний ним «на біс» в концерті, що відбувся 30 березня 2001 р. в Паризькій філармонії, *Етюд op. 10 №5 Ges-dur*. З перших тактів ми чуємо і бачимо яскраву концертну мініатюру, виконану Лан Ланом з метою вразити публіку неймовірною моторикою ($\text{♩} = 120$) і при цьому не уславитися «зайцем-барабанщиком», який переслідує лише технічні завдання у вузькому сенсі. Шопенівська ремарка *brillante* виконується піаністом, здебільшого, за допомогою досить аскетичного використання педалі. Подібним чином у партії правої руки досягається ефект необхідного «блиску» і перлинної гри (*jeu perlé*). Перший звук у партії правої руки в тт. 1, 5 та ін. (у крайніх розділах) грається виконавцем гострим акцентованим уколом, решта ж звуків – на *leggiero*. У початкових двох тактах і аналогічних місцях надалі контраст між *f* і «відгуком» на *p* практично непомітний, тому що з цією швидкістю домогтися подібного акустичного явища не стільки важко, скільки не гостро необхідно. Швидкісні

показники зумовлюють і мислення виконавця в експозиційному розділі (16 тактів) єдиними музичними фразами по 8 тактів, в першому реченні – з рубатним заокругленням (авторська ремарка *roco rall*) останнього такту.

У середньому, розвиваючому розділі піаніст експонує лінію першого пальця (тт. 17–22) чітко, але при цьому легко і не нарочито, акценти в шопенівському тексті трактуються ним без подальших ліг, як свого роду жартівливо-сардонічні уколи, за допомогою чого досягається відчуття скерцозності¹⁴⁰, огортаючи тему в партії лівої руки легкими, блискучими мелодико-гармонічними фігураціями в партії правої. А, наприклад, в тт. 19–20 – він акцентує зовсім не сильні (бас), а слабкі долі такту, які припадають на гармонії, демонструючи химерний синкопований ритм¹⁴¹. У т. 25 октави в басу Лан Лан спеціально проводить більш опукло, а в наступному – навпаки, ці октави в секвенції вже звучать як певне «відлуння», в рамках *p* (хоча в т. 25 написано *roco a roco cresc.*). У тт. 26–27 у слухача можуть виникати відчуття деякої ритмічної нерівності, проте це враження пояснюється беззаперечним виконанням ліг, які об'єднують групу звуків з другої тріольної шістнадцятої до першої тріольної шістнадцятої наступного такту, спробою зіграти їх з мікроцезурами (тт. 26–27, 27–28), а також акцентами на четвертних нотах у партії лівої руки. Після цього, аж до т. 33, піаніст через невелике прискорення і стиснення музичного часу з одночасним крещендо підходить до кульмінації розробкового розділу на *f*. У тт. 33–40 може виникнути асоціація зі спокійною водоймою, у яку кинули по черзі два камені (великий і дещо менший), і від них починають розходитись гравітаційні хвилі на поверхні води. У ролі «каменю» в цьому випадку є потужний бас тону подвійної домінанти, дещо театральна, але цілком доречно двічі «вихоплений» виконавцем «з рояля», а хвилі – шістнадцяті на *legatissimo* в партії правої руки, взяті на одній педалі на кожні чотири такти з восьми (по

¹⁴⁰ Виконаний цей такт нон-легатним, навіть злегка стакатним штрихом, з *diminuendo* до кінця мотиву

¹⁴¹ Не виключено і використання ритмічної педалі на слабких долях.

фразувальній лізі) і зіграні відповідно до приписів Ф. Шопена щодо динаміки (*cresc.* і *dim.*). На стику між тт. 38–39 виконавець трохи відтягує музичний час, робить мікролюфт і більш осмислено вимовляє перші три звуки наступної низхідної інтонаційної групи (*ges-es-as*). У цих восьми тактах Лан Лан не намагається проінтонувати всі звуки в пасажах правої руки; він створює лише звуковий ілюзорний серпанок, у якому чітко чути, мабуть, лише основні інтонаційні точки і деякі перехідні інтервали або головні групи інтервалів (як на стику між тт. 38–39).

При підході до репризи, де органний пункт *DD* (октава в басу) нарешті змінюється довгоочікуваною домінантою, піаніст досить сильно відтягує музичний час в тт. 47–48 (хоча шопенівських ремарок щодо уповільнення в нотному тексті немає), що звучить абсолютно органічно і анітрохи не руйнує загальну архітектоніку всього Етюд, а також рясно прикрашає музичну тканину педаллю. Безпосередньо в репризі (т. 49) виконавець повертається до своєї феєричної віртуозності¹⁴².

При переході на коду (тт. 65–66 *pp* і *delicato*) Лан Лан злегка «відокремлює» верхівку, навіть дещо театральну у візуальному плані, і лише після *es*, яка відзвучала, делікатно і легко вимовляючи спадний пасаж, «завмирає» за допомогою динаміки й агогіки на кадансі перед кодою. Сама ж кода (т. 67) трактується у звичній для китайського піаніста віртуозно-артистичній манері¹⁴³.

¹⁴² У партії лівої руки т. 52 музикант не грає запропонований польським композитором акцент на другій восьмій долі, але використовує коротку педаль на другій чверті, що, в свою чергу, вносить деяку різноманітність у проведення одного і того ж музичного матеріалу в порівнянні з експозиційним розділом. У тт. 55 і 56 Лан Лан не дотримується вказаних автором ліг в партії лівої руки і виконує восьмі легким *staccato*. У т. 57 на першій восьмій (*ces* в басу) виконавець бере коротку ритмічну педаль, а подальші восьмі граються *senza pedale* також легким стакатним штрихом, але лише починаючи з другої четвертої долі т. 60, використовує педаль, збагачуючи басові тони, а потім і задіюючи «душу роля» на гармоніях аж до коди.

¹⁴³ У партії лівої руки виконавець не дотримується шопенівської лігатури, а пропонує свою дивно органічну і природну артикуляцію (тт. 68–74). У т. 67 шопенівські штрихи замінюються на *non legato*, але через відносно коротку педаль на четвертих долях може виникати відчуття ліг (друга восьма нота грається *quasi staccato*); в т. 68 використовуються аналогічні прийоми; в т. 69 злегка акцентується перша доля, взята на педалі, але такі восьмі тривалості граються на *staccato*; *poco cresc.* виконується до другої долі т. 70, але при цьому кінець мотиву грається на *dim.* Тт. 71–72 подаються більш співучим звуком за допомогою *dolce* в лінії першого пальця і з дещо довшою педаллю, а тоніка тепер виповнюється *senza pedale* с наступними восьмими на *staccato* (тт. 73–74). У тт. 75–79 сильні долі (акорд і октави *Ges-dur*) вихоплюються Лан Ланом

Якщо в трактуванні Лан Лана мініатюра *Ges-dur* постає під знаком розкриття віртуозної складової художнього різновиду жанру, то **Етюд оп. 10 №3 E-dur** подається музикантом з позицій концептуалізму. Її вибір для презентації «на біс» може здатися несподіваним для такого загальноновизнаного віртуоза, як «Перший піаніст Піднебесної», тим більше після феєричного виступу з оркестром 31 січня 2009 р. в Берлінській філармонії, оскільки ця мініатюра відзначена очевидною концептуальною спрямованістю. Такою вона постає і у виконанні Лан Лана.

Ця інтерпретація може по праву називатися квінтесенцією натхненності і разом з тим світлого смутку¹⁴⁴. Вона сповнена теплих ліричних інтонацій (без чудернацьких перебільшень), мальовничості і барвистості образного змісту, цікавих взаємодій між гармонічними тяжіннями, несподіваних виконавських рішень у плані агогіки і експонування тих чи інших елементів музичної фактури, драматизму, бурхливої віртуозності та інших аспектів музичної виразності, що надає твору особливої чарівності, а також певного магнетизму. Якщо інтерпретацію А. Корто цього Етюду (знаючи манеру гри швейцарського майстра) можна спрогнозувати і передбачити його ті чи інші виконавчі наміри, то у випадку з Лан Ланом це неможливо. Трактування останнього абсолютно непередбачувані¹⁴⁵.

Уже з першого такту піаніст, крім м'якого і співучого звука, демонструє диференційованість і багатошаровість фактури. Іноді, як, власне, і А. Корто, він грає певні пари голосів «нарізно». У деяких моментах цей

«з рояля» на *sf* (ця ремарка у Ф. Шопена відсутня), тобто авторські акценти він зміщує зі слабких долей на сильні, виставляючи потужні баси в лістівсько-цифривській манері. Шістнадцяті октави в т. 83 піаніст грає надзвичайно потужно (*ff*), але при цьому загалом метроритм позбавлений уповільнень, хоча тріольні шістнадцяті виконавець переінтонує, дещо змінивши ритмічну структуру пасажу – замість тріольної матриці він використовує квартольну: *ge--es / Des-b-as-ges / Es-des-b-as / Ges*. Незважаючи на одну гармонію в тт. 84–85, музикант трохи відокремлює тоніку – навіть прибирає педаль перед останнім тонічним звуком – через невеликий люфт театралью «вириваючи з рояля» останню ноту, яку він у самому кінці знімає як диригент, демонструючи необхідне «знімання в оркестрі» рукою, як диригентською паличкою.

¹⁴⁴ Нагадаємо, що «*Tristesse*», як нерідко називають цей Етюд, в перекладі з французької, – смуток.

¹⁴⁵ Цікавий той факт, що китайсько-американський піаніст поділяє точку зору В. Горовиця та кожен раз будь-який твір грає інакше.

прийом практично невиражений¹⁴⁶, тобто арпеджіатна манера виконання ліній голосів, запропонованих гратися синхронно, ледь помітна. В інших випадках – трохи більше очевидна¹⁴⁷, але саме «трохи». Цей факт може обґрунтовуватися тим, що, на відміну від швейцарського піаніста, Лан Лан, використовуючи подібні інтерпретаторські «*inventio*», не намагається показати велику різницю між інтервалами по вертикалі. Він органічно вплітає названі елементи в загальний гармоніко-поліфонічний візерунок і не виставляє їх на перший план. Однак є певні інтонаційні центри або окремі компоненти фактури, які експонуються музикантом особливо експресивно (але все ж без надмірних емпіз); а часом піаніст привносить у композиторський текст і зовсім свої варіанти динаміки, агогіки або акцентування, що, водночас, також виявляє аklasичну спрямованість музичного мислення виконавця.

Перша ланка (тт. 1–5) першого речення (тт. 1–8) в динамічному плані тяжіє до *cis* в партії правої руки в третьому такті: тут ми спостерігаємо найбільш яскравий акцент у цій маленькій фразі. Решта ж акцентів дещо згладжена, що цілком зрозуміло, адже в цьому випадку шопенівські акценти позначають лише інтонаційні тони, з яких складається довга музична думка. Деякі шістнадцяті, які припадають на слабкі долі, у звуковому відношенні подаються Лан Ланом гостріше, ніж довгі ноти, що припадають на сильні долі такту¹⁴⁸. У т. 4 помітно невелике *crescendo* в середніх голосах, що утворюють паралельні терції, а в наступному – «трепетно-пієтетне» інтонування прим *gis–gis* (але не таке екстравагантне як у швейцарського майстра) і подальше за ним sostenутне проголошення низхідної інтонації *fis–e*. Між т. 5 і т. 6 піаніст робить невеликий люфт, щоби дещо розмежувати ланки першого речення і разом з тим «взяти дихання» для майбутнього

¹⁴⁶ Наприклад, т. 1, четверта шістнадцята першої чверті; т. 3, друга шістнадцята другої чверті такту.

¹⁴⁷ Наприклад, т. 3, друга шістнадцята доля в першій чверті; т. 4, друга шістнадцята першої чверті; т. 10, друга шістнадцята першої чверті такту.

¹⁴⁸ Таку ж тенденцію ми спостерігали в А. Корто; причини, за якими виконавці надають перевагу такій манері інтонування, судячи з усього, ідентичні і були описані раніше.

тритакту, в якому Лан Лан орієнтується на верхні інтонаційні ноти¹⁴⁹. Т. 7 в інтерпретації китайського майстра примітний підміною понять агогічного *stretto* в кінці такту на інтонаційне «стретто» на початку т. 7, що виявляється шляхом осмисленого складання лінії акцентованих нот, і, таким способом, яка ніби перебиває солуючий верхній голос. *Cis* в мелодії підкріплюється *fis* в басу, що припадає на перший палець лівої руки; потім мелодичну лінію продовжує *fis* вже в партії правої, на другу чверть приходиться бас *H*, після чого слідує відгомін *fis* у першому пальці лівої. Форшлаг з шістнадцятима і наступний матеріал т.8 філірується в динамічному плані, і хоча у Ф. Шопена у нотній графіці на цей тритакт передбачається *crescendo*, Лан Лан доводить посилення динамічного звучання лише до третьої восьмої т. 7.

Після відходу на *diminuendo* музикант починає друге речення (тт. 9–21) в межах *mf*¹⁵⁰. На противагу тематичному голосу додатково виводиться лінія першого пальця в партії лівої руки. Як і А. Корто, піаніст більш опукло проводить середній голос в т. 9, точніше – з другої по четверту шістнадцяту після взяття домінантової гармонії на другій чверті такту. У тт. 10 і 11 цікава особлива поліфонізація структурних елементів фактури за допомогою не одночасного взяття голосів по вертикалі, а також осмисленого проголошення її (фактури) компонентів¹⁵¹. Закінчення першої фази другого речення (т. 13) трохи прискорюється, філірується на останніх трьох шістнадцятих і переводиться через невеликий люфт у другу фазу. Цей виток розвитку (тт. 14–21) починається виконавцем на *dolcissimo* (т. 14–15): ніжний, і в той же час проникливий звук на *p* вводить слухача в особливу сферу мрій, світлих, але нездійснених. Піаніст знову орієнтується на верхні інтонаційні

¹⁴⁹ Спочатку він експонує шосту шістнадцяту *h* в т. 6, потім – доволі яскраво подає першу восьму *cis* у наступному такті в партії правої руки, що може вказувати на той факт, що *cis*, в розумінні китайського майстра, є основним інтонаційним центром у першому реченні.

¹⁵⁰ У польського романтика в цьому місці не стоїть жодної динаміки.

¹⁵¹ Наприклад, в т. 10 Лан Лан ненав'язливо демонструє відмінність у поліфонічній організації від т. 5: кварта *dis-gis* в партії правої руки на другій восьмій такту ідеально розв'язується в наступну терцію (друга чверть такту).

точки¹⁵², однак, без зайвих емпаз в плані *rubato* і динаміки, а в т. 15 ігнорує авторську вказівку *stretto*, продовжуючи розмірений виклад музичного матеріалу. Наступний такт¹⁵³ Лан Лан підводить через потужне *ritardando*, – що зігране з силою (*con forza* у Ф. Шопена), але що не втрачає загальної співучості звучання, – до кульмінації експозиційного епізоду в т. 17. Ця кульмінація подається піаністом не лише в динамічному, а й в образно-змістовному плані з яскравою емоційною складовою, навіть з деяким ступенем театральності, яка проявляється у «вирваному» з рояля розгорнутому квартсекстакорді в партії лівої руки. У мелодичній лінії (тт. 17–18) примітний відступ від загальних канонів музичного виконавства і фоніко-акустичних принципів: перша шістнадцята після залігової довгої ноти або просто довгої ноти (в цьому випадку – чверть) граються майстром, починаючи з акценту на тому ж рівні динаміки¹⁵⁴ (*Fis* в т. 17 і *e* в т. 18). Таким чином, Лан Лан продовжує кульмінаційний момент аж до другої чверті т. 19, в той час як багато інших виконавців з кожною наступною ланкою секвенції все більше і більше дімінуують. Подібна динаміка відповідає нотній графіці Ф. Шопена: згідно з нею, *dim.* починається лише на другій чверті т. 19, а маленька «вилочка» загасання в т. 17 відноситься скоріше до загального філірування шістнадцятих після тенутного акорду *E-dur*¹⁵⁵. В останньому акорді *E-dur* на *pp* на початку т. 21 піаніст додає до авторського форшлагу *gis–fis* звуки *e* і *gis*, розташовані в нотному тексті в інших (середніх) голосах, в результаті чого виходить арпеджований *E-dur*'ний акорд з подальшим варіантом виконання верхнього голосу за способом, що описаний у редакції А. Корто: *gis–fis* – тридцять другі, де *gis* –

¹⁵² Примі, а також другі шістнадцяті других чвертей такту, що припадають на звуки *h* і *dis*.

¹⁵³ Тут аналогічним чином, хоча і більш чітко, експонуються верхні інтонаційні тони на слабких шістнадцятих – друга в першій чверті, а також друга і четверта в другій чверті такту.

¹⁵⁴ Хрестоматійно відомо, що в більшості випадків «виходи» з довгих нот тематичних ліній грають тихіше.

¹⁵⁵ Зрозуміло, Лан Лан також дотримується тенденції загального дімінування в цьому місці, але, можливо, інтерпретує загальний динамічний «спад» не так явно.

припадає на сильну долю і п'ятий палець в партії правої руки, а *e* – восьма з крапкою.

Розвиваючий епізод *rosso più animato* занурює слухача в дещо іншу емоційно-образну сферу. Тут можна знайти надихаючі спогади про рідні місця і дорогих людей, що займали важливе місце в житті ліричного героя, його душевні метання, хвилюючі переживання, а часом і бурхливі емоційні дії, активне вираження протесту з подальшим усвідомленням марності спроб що-небудь змінити і крахом усіляких надій. У виконанні Першого піаніста «Піднебесної»¹⁵⁶ художньо-поетична складова музики Етюд *op. 10 №3* розкривається найбільш повно, яскраво і барвисто, витягуючи зі свідомості різні асоціації та картинки, що викликає ця інтерпретація цієї відомої мініатюри.

Подібно до деяких інших виконавців, Лан Лан трактує центральний епізод не в русі «*rosso più animato*», а в «*rosso a rosso più animato*», тобто поступово «надихаючись» по ходу розвитку музичного матеріалу і розкриття художнього змісту. Примітна різниця, яку музикант демонструє між проведеннями одного і того ж, виділеного в нотах лігою, тематичного елемента за допомогою педалі. В одному випадку (тт. 21–23) він активно використовує її, виставляючи і «підпедальюючи» лінію першого пальця в партії лівої руки¹⁵⁷, в іншому (т. 24) – грає *senza pedale*, виявляючи стакатний штрих, зазначений у шопенівській нотній графіці в партії лівої руки. Починаючи з т. 25, він знову включає в роботу педаль¹⁵⁸. Наступні відмінності між лігами тепер виявляються в динамічному аспекті, тобто в тт. 27–28 йде загальне посилення звучання, і т. 28 проходить в межах *mf*. У нотному тексті таких ремарок немає, але музичний матеріал передбачає

¹⁵⁶ Як ми знаємо з біографії Лан Лана, його батько був надзвичайно суворим з ним, і навіть спеціально пішов з поліції, щоб виховати свого сина як Першого піаніста Китаю [192]. Загалом, можна зазначити, що батько досяг успіху, адже цей музикант є найвідомішим з азійських виконавців, він популяризатор класичної музики і рекордсмен за кількістю наданих концертів на рік (крім того, цікавий факт, що введений у пошукову систему Google запит «Перший піаніст Китаю» відразу видає результат: «Лан Лан»).

¹⁵⁷ Прямо протилежний варіант педалізації, визначений у редакції А. Корто

¹⁵⁸ Тепер піаніст вже використовує її більш звичним чином, подібно до редакції А. Корто.

подібну ескалацію динаміки¹⁵⁹ і не суперечить стилістичним канонам. У т. 29 Лан Лан натякає на *diminuendo* в загальному рівні звучання, а далі замість майбутнього крещендування останніх трьох шістнадцятих такту, яке запропонував автор, він потужно акцентує *d* в партії лівої руки (шоста шістнадцята такту) і переводить цей звук в *cis* (мелодична лінія) в партії правої в т. 30, інтерпретуючи цей хід як устремління домінантової *E-dur*'ної гармонії в *A-dur* і дисонуючу *d* в консонантну *cis*. У т. 31 майстер відмовляється від експонування контрастів *f–p* і грає тт. 31–34 в межах потужного *f*. Остання шістнадцята т. 32 *cis* акцентується (перший палець лівої руки) і береться піаністом з невеликим люфтом, щоб дещо відмежувати інше «слово», яке продовжиться в наступному такті, а також підтримати основний інтонаційний центр на першій долі т. 32¹⁶⁰. Наступний контраст у тт. 34–35 музикантом все ж витримується, щоправда, замість авторського *p* він використовує не настільки потужний динамічний перепад і грає на *mp* (т. 35), залишаючи на першому плані лише мелодію і трохи затримуючи музичний час на останній чверті такту; після цього знову повертається *f*, як і зазначено автором. У тт. 38–40 інтерпретатор поступово «бере розгін» і з кожною секвенційною ланкою стискає музичний час, інтонаційно націлюючись на основні гармонії (зменшені септакорди), які припадають на перші сильні долі тактів. У т. 41 при підході до кульмінаційного *ff* майстер разом з динамічним крещендуванням демонструє sostenутне експонування гармонічного тяжіння. Таким чином, шопенівська «вилка» в розумінні виконавця тут відноситься не тільки до ескалації рівня звучання, а й метро-ритмічного розширення – показника агогіки. Тт. 42–45 у виконанні «Першого піаніста Піднебесної» вкрай цікаві своєю демаркацією в аспекті *tempo rubato*. Лан Лан тут розмежовує фактуру на два музичних (і образних) пласти: перший – стрімкий спадний каскад секст у *H-dur* (в тт. 42 і 44), де він

¹⁵⁹ Адже з т. 25 секвенція йде на тон вгору.

¹⁶⁰ Нагадаємо, що в експозиційному епізоді виконавець також орієнтується на *cis*.

надзвичайно стискає музичний час, і цей пасаж звучить *quasi glissando*; другий – злегка розширені марковані акорди *con forza* і *con fuoco* в тт. 43 і 45¹⁶¹. Перші два такти піку драматичної кульмінації середнього епізоду (тт. 46–53), що збігаються з установленням домінантового тону *H*, музикант подає трохи розширено, а з т. 48 демонструє бурхливе і палке *stretto*¹⁶², що спрямовується в заключний акорд *H-dur* в т. 54 (у нотах – *sf*). Однак, на противагу виписаним *ritenuto* і *crescendo* в т. 53, піаніст практично не уповільнює рух, а закінчення з подальшим авторським *sf* філірує на *diminuendo*.

У зв'язці до репризи (тт. 54–61) виконавець прекрасно показує свою майстерність володіння *tempo rubato*, а також вражає дивовижним інтонуванням елементів поліфонічної фактури. Перші два такти граються в межах *mp–mf* (*mp* – в т. 54, а *mf* – в т. 55), вельми цікавим є «діалог» між сопрано і басом. У тт. 56–58 піаніст злегка пожвавлюється і «йде вперед», але в т. 59 трохи пригальмовує, можливо, щоб краще подати *smorzando* в т. 60. Неймовірно проникливим і чіпляючим найтонші струни душі постає останній бас домінантового тону *H* (т. 61): Лан Лан тактильно відпускає цю ноту, при цьому затримуючи її на педалі, в той час як матеріал у партії правої руки досить помітно сповільнюється музикантом практично до повної зупинки руху. Примітний метод беззвучного і непомітного взяття того ж баса *H* на другий чверті такту (у Ф. Шопена тут пауза). Подібне виконавське рішення зумовлюється необхідністю підміни педалі в межах другої чверті такту, а попередній звук береться інтерпретатором м'яко, але «з рояля» заради досягнення певного звукового ефекту¹⁶³; і, щоб не залишати фактуру без підтримки басової лінії, Лан Лан йде на такий оригінальний крок. Усічена

¹⁶¹ У нотах виписані *staccato* під лігою, що, в принципі, може передбачати певну sostenutність виконання цих відрізків композиції.

¹⁶² У нотному тексті ця ремарка наявна лише в т. 51.

¹⁶³ Певною мірою ця метода (гра «з рояля») – характерна артистична ознака китайсько-американського майстра, його своєрідна «фіча».

реприза проводиться виконавцем приблизно в тому ж ключі, що і експозиційний епізод¹⁶⁴.

Узагальнюючи спостереження над деякими сучасними трактуваннями Етюдів *op. 10* Ф. Шопена, відзначимо рівнозначність класичної та аklasичної тенденцій стосовно різних «матриць» виконавської презентації: від дотримання їх (Сон Чжин Чо) до їх вільного тлумачення (О. Султанов). Неоднозначну позицію в цьому плані займає Лан Лан, який у грі «на біс» то підтверджує свою репутацію піаніста-віртуоза, то навпаки, розкриває концептуальний потенціал шопенівських Етюдів.

Висновки до Розділу 3

У розглянутих виконавських інтерпретаціях Етюдів Ф. Шопена виявлені три рівні втілення обраних у дисертації оціночних критеріїв, позначених через поняття класичного (нормативного, або канонічного) і аklasичного (ненормативного і неканонічного). Перший із них, базовий, утворюється за допомогою типів спілкування виконавця з нотним (композиторським) текстом, що простежено на прикладі прочитання Етюдів *op. 25* К. Аррау, Д. Циффрою, С. П. Франсуа. Другий рівень дії названих відносин становить розуміння піаністом жанрової природи п'єс шопенівського циклу в контексті антиномії «віртуозне-концептуальне». У трактуванні А. Корто і В. Ашкеназі Етюди обертаються своєю «екзерсисною» стороною, проте запропоновані кожним з інтерпретаторів різні за походженням цікаві деталі надають їм художньої форми, не дозволяючи перетворитися в суто технологічне завдання. Третій рівень розкриття відносин класичного і аklasичного, вбираючи в себе два перших, включає опозицію «конкурсне – концертне». Сон Чжин Чо строго дотримує

¹⁶⁴ Проте можна знайти відмінності в більш спокійному і розміреному русі, аніж на початку, меншому ступені експонування нетематичних голосів, більш природному й органічному інтонуванні мелодично лінії. Прикінцеві такти мініатюри змушують слухача перебувати в заворожено-підвішеному стані, а після зняття останнього акорду залишають певний естетичний «післямак» і витання залишкових «післяобразів» у свідомості публіки.

«правил гри», ніде не маніфестованих, але сформованих «за замовчуванням», у результаті чого і вибір ним шопенівських Етюдів, і манера їх подачі явно належать до сфери класичного. О. Султанов, навпаки, не слідує негласним розпорядженням щодо конкурсного і концертного виконання і з цієї точки зору дотримує аklasичної тенденції. Лан Лан «грає» з самими правилами-нормативами, пропонуючи «в бісах» і віртуозно-осмислений Етюд *Ges-dur*, і проникливо-поетичний *E-dur*'ний.

ВИСНОВКИ

Піанізм і композиція виступають двома синергетичними компонентами в художній свідомості Ф. Шопена. Оскільки митець писав майже виключно для фортепіано (або за участі «короля інструментів»), то слід пам'ятати про «фортепіанність» його світочуття, що, власне, і вплинуло на становлення і еволюцію композиторського стилю польського майстра. Імпровізаційність його мислення та специфічність звуковідчуття часом ускладнювали моментальну фіксацію музичних образів у нотній графіці. Тому обов'язковою умовою для Ф. Шопена було спочатку втілити свої ідеї у грі, тактильно-кінетичних і реальних слухових уявленнях, які підказували композиторові, як зробити той чи інший музичний зразок більш досконалим. Композитор міг значну кількість часу проводити за інструментом, щоб вибрати найкращі варіанти для запису, і навіть у цьому випадку остаточний довго відкладався. Зрозуміло, можна вважати це проявами перфекціонізму, але очевидним є той факт, що Ф. Шопен часом просто не міг відразу перенести віртуальні ідеї на папір. Вивчення листування Ф. Шопена та деяких свідоцтв його сучасників, а також більш рання зрілість на поприщі піанізму дали змогу дійти висновку про випереджаючу роль виконавського мистецтва у формуванні індивідуального стилю творця у порівнянні з композиторським досвідом. У свою чергу, це дозволило вбачати в композиціях Ф. Шопена переосмислені здобутки в області піанізму. З цих позицій виявилось доцільним дослідити двовалентність художнього мислення митця на матеріалі його етюдів, художній різновид яких справедливо вважається однією з принципових новацій польського майстра.

Сутність художнього різновиду цього жанра розкривається в дисертації за допомогою понять віртуозності і концептуалізму. Підкреслюється, що ця антиномія притаманна фортепіанно-виконавському мистецтву як такому. Залежно від історичної епохи, у якій вона

розглядається, можна спостерігати перевагу то одного його компонента, то іншого. Перший з них пов'язаний із самою природою інструмента та володіння навичками спілкування з ним; інший – з перетворенням піаністичної «мови» на засіб відбиття усіх проявів людської індивідуальності та її стосунків зі світом. Розвиток піанізму, що розуміється як майстерність, професіоналізм, володіє власним алгоритмом, який багато в чому обумовлює висунення на перший план спеціальних завдань, тяжіння до віртуозності. Проте, і в цьому випадку піанізм залишається формою особистісного висловлення. Отже, віртуозність і концептуалізм дозволяють розглядати їх у єдиному зрізі виконавського мистецтва. Ця ситуація власне й узагальнюється на жанровому рівні в художньому етюді.

Основи піанізму Ф. Шопена, що одержав концентроване вираження в його Етюдах, полягає перш за все у комплексі засобів і прийомів, які розкривають обертоново-звукову природу інструмента. Саме це виступає відправним моментом для пошуків польським майстром оригінальних піаністичних формул, барвистих гармоній, розширення акустичного простору фортепіано з використанням крайніх регістрів, мелодизації і поліфонізації фактури, інтонаційного прочитання фігураційного матеріалу, переосмислення функцій педалізації тощо. Сукупність цих параметрів і складає сутність поетики Етюдів Ф. Шопена.

Інноваційні якості шопенівського піанізму забезпечили перетворення інструктивного «екзерсису» в художній жанр, який увійшов у систему інших типів фортепіанно-композиторського висловлення. Цей процес демонструється в дисертації за допомогою музикознавчого аналізу 27 Етюдів Ф. Шопена. Конверсія інструктивного екзерсису в художній етюд відбувається в них за декількома принципами: індивідуалізації, яка зумовлює те, що фігураційний рух піаністичної формули набуває інтонаційно-тематичної основи; взаємодії фігураційних структур з тематичними елементами; поліфонізації і мелодизації музичної тканини; додавання

хроматики в «стандартний» діатонічний ряд; педалізації; застосування композитором особливих прийомів, характерних для будь-якого художнього твору. У результаті дії цих параметрів і долається інструктивність, а піаністичні здобутки набувають значення композиторського письма. Отже, у 27 Етюдах чітко простежується трансформація екзерсису в п'єсу в результаті переосмислення і перетворення вже наявних на той момент технічних формул у щось нове; водночас цілком очевидна кристалізація шопенівського стилю, а ті чи інші піаністичні задумки, які реалізуються в мініатюрах цих опусів, повно розкриваються і в пізніших творах композитора.

Одним з важливих параметрів, що відрізняє серію Етюдів Ф. Шопена від різних інструктивних «шкіл», є також їх циклізація, принципи якої полягають у виявлених в дисертації типах зв'язків, причому як внутрішньопусних (*op.* 10 або *op.* 25), так і в масштабах усього «*opus magnum*». Серед них названо наступні: звуковисотні, інтонаційно-мелодичні, гармонічні, образно-семантичні, композиційні та інші типи конекцій, що об'єднані у два основні комплекси співвідношень – за суміжністю і подобою. Втім, враховуючи піаністичність композиторського мислення автора, нотний текст не дає вичерпаної уяви про художній задум митця, який розкривається тільки шляхом зіставлення суто теоретичних спостережень та вивчення виконавських підходів до інтерпретації цих творів.

Інтерпретації творів того чи іншого композитора різними музикантами охарактеризовані в дисертації через опозицію класичне (канонічне) – аklasичне (неканонічне), тобто шляхом визначення дотримання виконавцем стильового канону, який закріплено в тезаурусі суспільної свідомості, або, навпаки, заперечення його. У роботі розглянуто виконавські версії Етюдів Ф. Шопена вісьмома піаністами ХХ – початку ХХІ ст. Аналіз пропонованих інтерпретацій дозволив визначити три рівні реалізації ставлень музикантів до авторського тексту. *Перший* з них це, власне, прийняття або неприйняття стильового канону, дотримання композиторських ремарок і стилістичних

норм, або ж переломлення інваріанта крізь призму інтерпретаторського бачення. На прикладах трактувань Етюдів *op. 25* Ф. Шопена К. Аррау, Д. Циффрою і С. П. Франсуа виявлено, що виконання чилійським піаністом цього опусу практично повністю репрезентує класичний тип ставлення музиканта до композиторського тексту. Тут спостерігаються тонке відчуття стилю, міра щодо динаміки і педалі (іноді повна відмова від неї), нормативні темпи, класичний баланс по вертикалі, м'який звук і інші моменти, які дозволяють охарактеризувати цю інтерпретацію як «діалог згоди з автором». Трактування угорського піаніста вражає бурхливою експресивністю, неймовірною віртуозністю, і водночас тут чується емпфаза практично у всіх аспектах музичної виразності: агогіки, акцентуації, динаміки, темпа тощо. У цій інтерпретації можна відзначити і безліч особистих знахідок Д. Циффри, таких як несинхронна гра голосів, подвоєння й перенесення басів на октаву нижче, зміна прикрас. Тобто ця виконавська версія є найяскравішим прикладом прояву аklasичного підходу до авторського тексту, тому її можна назвати «фантазійним коментарем до нотного запису». Інтерпретація С. П. Франсуа постає серединним варіантом між версіями чилійського і угорського піаністів. Французький музикант має бездоганний музичний смак, чудовий звук і відмінну технічну освідомленість, проте його інтенції, на кшталт циффрівських переносів басів на октаву вниз, додавання октав у пасажах, несинхронна гра голосів тощо, заважають долучити його підхід до канонічного (нормативного). Відповідно, його виконавську версію, за аналогією з попередніми, слід слушно кваліфікувати як «виконавський контрапункт до композиторського тексту». *Другий рівень* реалізації ставлень виконавців до авторського тексту в цій праці представлено експонуванням інтерпретаторського сприйняття жанрових граней Етюдів *op. 10* в контексті антиномії «віртуозне – концептуальне». Розглянуто трактування обраних мініатюр циклу А. Корто і В. Ашкеназі. Виконавські версії цих майстрів об'єднує прагнення до демонстрації інструктивної компоненти Етюдів.

Швейцарський піаніст надає надзвичайно важливого значення технологічній складовій тих чи інших зразків, передусім убачаючи в них формули, структурні елементи, які слід бездоганно опанувати перед виконанням усього твору. Доказом цього є не лише сам факт виконання, а й наявність дидактичних коментарів у редакції А. Корто, що суттєво акцентує увагу на технічних вправах. Інтерпретація В. Ашкеназі також почасти засвідчує подібне ставлення піаніста до шопенівського Етюдю як до замальовки, що має на меті розкрити технічну вправність музиканта. Швидка атака клавіш, спорадичне агресивне взяття басів, часта акцентуація четвертних долей такту і разом з тим строгий метр з мінімальним *rubato* – усі ці критерії виявляють ставлення піаніста до етюдю як до мініатюри, яка демонструє віртуозність інтерпретатора. Проте в обох музикантів можна простежити наявність деяких елементів, які надають п'єсам художнього оформлення, що, зрештою, не дозволяє сприймати ці етюдю як «екзерсиси». *Третій рівень* реалізації містить попередні два і становить опозицію «конкурсне – концертне». Сон Чжин Чо, як правило, дотримується канонічних тенденцій. У конкурсному виконанні Першого Етюдю *op. 10* Ф. Шопена південно-корейським піаністом виявляються ідеальна чутність кожного елемента музичної тканини, бездоганна технічна оснащеність, гнучка агогіка і яскрава образна складова. У цій інтерпретації віртуозне начало не переважає над концептуальним, вони співіснують, органічно доповнюючи один одного. Аудіозапис Революційного Етюдю Сон Чжин Чо може стати прекрасним прикладом блискучого концертного виконання, яке не стримується конкурсними правилами. Не виходячи за рамки стилістичного канону, піаніст демонструє чудове розуміння музики польського романтика. Його знахідки у сфері інтонування, агогіки і динаміки – які не вказані в авторському нотному тексті – лише додають в інтерпретацію живих фарб, виразності і особливого шопенівського колориту. О. Султанов ж, незалежно від того, грав він на конкурсах або концертах, завжди дотримувався доволі вільних трактувань. Його виконання

Етюд *op. 10 №12* на конкурсі Ф. Шопена є неймовірно бурхливим, емоційним, несамовито експресивним і навіть у дечому зухвалим. У цій інтерпретації розкриваються яскрава самобутність і творча індивідуальність музиканта. Незважаючи на загальне дотримання О. Султановим стилістичних норм, у цьому виконанні все ж забагато «концертного», тому воно належить до сфери аklasичного. Лан Лан у зв'язку з цим є справжнім феноменом, оскільки в цьому піаністові співіснують дві іпостасі: віртуоза з воістину трансцендентною моторикою, а також концептуаліста, котрий розкриває всю палітру піаністичних засобів і втілює образно-поетичний зміст через оригінальні художні знахідки. У розглянутих інтерпретаціях Етюдів *Ges-dur* і *E-dur* з *op. 10*, зіграних на біс, Перший піаніст Піднебесної пропонує, відповідно, то віртуозно-осмислену модель зі скерцозно-сардонічними елементами, то проникливо-поетичну з барвистою і мальовничою картинкою.

Таким чином, музикознавська та виконавська інтерпретації обраного музичного матеріалу не суперечать одна одній – навпаки, знаходяться у відносинах взаємодоповнення і взаємодії, сприяючи розкриттю феномена Ф. Шопена як унікального явища музичної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания : сб. ст. М. : Наследие, 1994. С. 3–38.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 1, 2. М. : Музыка, 1988. 415 с.
3. Андрей Белый: проблемы творчества : статьи, воспоминания, публикации : сборник / сост.: С. С. Лесневский, А. А. Михайлов. М. : Совет. писатель, 1988. 832 с.
4. Андросова Д. В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. : монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
5. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство» / Моск. гос. консерватория. М., 2007. 182 с.
6. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 344 с.
7. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. М. : Совет. композитор, 1987. Вып. 6. С. 5–45.
8. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л. : Музыка, 1969. 285 с.
9. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М. : Совет. композитор, 1975. 496 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
10. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества : сб. избр. тр. М. : Искусство, 1979. С. 361–373.
11. Берковский Н. Л. Романтизм в Германии / вступ. ст. А. Аникста. Л. : Худож. лит. 1973. 568 с.

- 12.Благой Д. К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях) // Вопр. фортепианного исполнительства : очерки, ст., воспоминания. М. : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 188–216.
- 13.Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М. : Музыка, 1978. 272 с.
- 14.Бобровский И. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. В 2 вып. Вып. 1 : очерки. М. : Музыка, 1989. 268 с.
- 15.Бордонюк В. Западноевропейский символизм в творчестве Ф. Шопена (на примере Этюдов оп. 10) // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. Вип. 4, кн. 2. С. 119–128.
- 16.Боровский А. [Пианисты о Шопене] // Шопен, каким мы его слышим : сб. ст. / сост. С. М. Хентова. М., 1970. С. 163–164.
- 17.Бычков В. В. Основные принципы искусства. Канон // Эстетическая аура бытия : современная эстетика как наука и философия искусства / В. В. Бычков. М., 2010. С. 378–382.
- 18.Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Т. 3. М. : Музыка, 1972. 295 с.
- 19.Бэлза И. Облик Шопена – правда и вымысел // Венок Шопену : сб. ст. М., 1989. С. 33–62.
- 20.Бэлза И. Ф. Шопен. М. : Наука, 1968. 379 с.
- 21.Ванслов В. Эстетика романтизма. М. : Искусство, 1966. 404 с.
- 22.Вахранёв Ю., Складовская Г. Этюды оп. 10 Ф. Шопена : справочник. Харьков : [Б. и.], 1996. 154 с.
- 23.Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2007. 20 с.

24. Вечер Д. Музыкальное произведение в системе исполнительского анализа // Молоді музикознавці України : тези всеукр. наук.-теорет. студент. конф. Харків, 1999. С. 9–10.
25. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Одеса, 2008. 20 с.
26. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. М. : Классика-XXI, 2003. 100 с.
27. Волик А. А. Исполнительский канон в современной конкурсно-концертной практике (на материале интерпретаций этюдов op. 10 Ф. Шопена) // European Journal of Arts : scientific journal. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2020. № 1. С. 8–14.
28. Волик А. А. Семантические модусы пианистических формул в жанровом поле Прелюдий op. 28 Ф. Шопена // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків: ХНУМ, 2017. Вип. 9. С. 354–365.
29. Волик А. А. Формы композиционно-драматургических связей в Этюдах op. 25 Ф. Шопена // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 444–455.
30. Волик О. О. Класичне та аklasичне у виконавських інтерпретаціях Етюдів op. 25 Фридерика Шопена // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Київ : НМАУ ім П. І. Чайковського, 2018. Вип. 123. С. 39–48.
31. Волик О. О. Конфігурація піанізму та композиції у творчій свідомості Ф. Шопена // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2018. Вип. 2. С. 109–113
32. Волик О. О. Художній етюд на перехресті віртуозності та концептуалізму // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство = International journal: Culturology. Philology.

- Musicology : [зб. наук. праць]. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 1 (10). С. 291–295.
33. Вязкова Е. К вопросу о типологии творческого процесса (наблюдения над механизмами творцов) // Процессы музыкального творчества : сб. тр. Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 155. С. 156–182.
34. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки. 2-е изд., доп. Л. : Совет. композитор, 1990. 288 с.
35. Генкин А. А. Эстетические основы «чистого» пианизма в этюдах и упражнениях К. Черни : монография. Харьков : Мачулин, 2019. 304 с.
36. Гинзбург Л. Русские транскрипции Этюда ор. 25 № 7 Фр. Шопена // Исследования, статьи, очерки / Л. Гинзбург. М. : Совет. композитор, 1971. С. 340–348.
37. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. М. : Музыка, 1981. 143 с.
38. Голубовская Н. Об исполнении Шопена // Как исполнять Шопена : сб. ст. / сост. А. В. Засимова. М. : Классика-XXI, 2009. С. 163–183.
39. Горностаева В. Два часа после концерта. Дубно : Свента, 1995. 335 с.
40. Горностаева В. Мысли о Ф. Шопене // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, ст., воспоминания / сост. М. Г. Соколова. М. : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 178–187.
41. Григоренко С. В. Типологічні аспекти жанру фортепіанного етюд (першої половини ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 20 с.
42. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. / сост. М. А. Смирнов. М. : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 69–86.
43. Григорьев Л. Современные пианисты : биографические очерки. М. : Совет. композитор, 1985. 472 с.

- 44.Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство : методологические проблемы. Новосибирск : Наука, 1985. 88 с.
- 45.Гусев С. С. Метафизика текста : коммуникативная логика. СПб. : Гуманитар. акад., 2008. 352 с.
- 46.Дедусенко Ж. В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 / НМАУ им. П. И. Чайковского. Киев, 2002. 208 с.
- 47.Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты моделирования на ЭВМ. М. : Изд-во МГУ, 1989. 172 с.
- 48.Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. М., 1986. С. 112–136.
- 49.Друскин М. Нотный текст : особенности и воспроизведение в исполнении // Очерки. Статьи. Заметки / М. Друскин. Л. : Музыка, 1987. С. 210–220.
- 50.Ермолов М. О роли устойчивых приёмов темообразования в музыке романтиков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. «Муз. искусство». М., 1986. 23 с.
- 51.Ещенко М. А. Этюды Шопена и некоторые вопросы их интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство» / Моск. гос. консерватория. М., 1955. 18 с.
- 52.Ещенко М. Этюды Шопена (исполнительский анализ в классе проф. С. Е. Фейнберга) // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, ст., воспоминания. М. : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 120–137.
- 53.Ещенко М. Особенности формы этюдов Шопена // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2003. Вип. 11. С. 373–386.

54. Житомирский Д. Романтизм // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша : в 6 т. М., 1978. Т. 4. С. 697–704.
55. Залесский И. Мировая культура в зеркале музыкального искусства. М. : Пед. ун-т «Первое сентября», 2009. 62 с.
56. Зенкин К. В. Диалектика классической и аклассической формы в фортепианной миниатюре Шумана // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр. / сост. Г. Ганзбург. Харьков, 1997. С. 58–62.
57. Зенкин К. В. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 71–83.
58. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М. : [Б. и.], 1997. 415 с.
59. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена : монография. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 151 с.
60. Игумнов К. Н. О Шопене // Музыкальная жизнь. 1999. № 9. С. 9.
61. Интервью с Доренским // Венок Шопену : сб. ст. М. : Музыка, 1989. С. 248–255.
62. Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни : учеб. пособие. 2-е изд., стер. СПб : Лань : Планета музыки, 2017. 192 с.
63. Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музично виконавської творчості // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2004. Вип. 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія виконавства. С. 177–183.
64. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

- 65.Кашкадамова Н. Традиції виконання Шопена у Львові // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Львів, 2000. Вип. 9 : Фридерик Шопен. С. 54–78.
- 66.Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. Т. 2. М. : Науч.-исслед. центр «Моск. консерватория», 2009. 596 с.
- 67.Клечинский Я. Как исполнять Шопена // Как исполнять Шопена / сост., вступ. ст. А. В. Засимова. М., 2009. С. 119–136.
- 68.Ковалінас М. А. Сонорне формотворення : логос творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Муз. мистецтво». Київ, 1994. 17 с.
- 69.Коган Г. Вопросы пианизма : избр. ст. М. : Совет. композитор, 1968. 460 с.
- 70.Коган Г. Парадоксы об исполнительстве // О музыке : проблемы анализа / сост.: В. П. Бобровский, Г. Л. Головинский. М. : Совет. композитор, 1974. С. 344–365.
- 71.Козырь В. Этюд и его влияние на фортепианную музыку XIX века : магистерская работа. Харьков, 2008. 86 с.
- 72.Кокорева Л. От Шопена к Дебюсси // Музыкальная академия. 2012. № 3. С. 156–162.
- 73.Конен В. Ф. Шопен // История зарубежной музыки : учебник. М. : Музыка, 1965. Вып. 3. С. 431–511.
- 74.Корыхалова Н. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства // Музыкальное исполнительство : сб. ст. / сост. Г. Я. Эдельман. М., 1973. Вып. 8. С. 102–137.
- 75.Корыхалова Н. Интерпретация музыки. М. : Совет. композитор, 1979. 316 с.
76. Кремлев Ю. Фридерик Шопен : очерк жизни и творчества. М. : Музыка, 1971. 609 с.

77. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. : учеб. пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. 2-е изд. СПб. и др. : Лань : Планета музыки, 2010. 427 с.
78. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт в истории и теории жанра : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство». М., 1980. 25 с.
79. Лайнсдорф Э. В защиту композитора. Альфа и омега искусства интерпретации / пер. с англ. А. К. Плахова. М. : Музыка, 1988. 303 с.
80. Леонтьева Н. І. Імпресіоністська мова етюдів К. Дебюссі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 15 с.
81. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М. : Музыка, 1988. 234 с.
82. Лист Ф. Шопен. 2-е перераб. изд. М. : Гос. муз. изд-во, 1956. 430 с.
83. Лосев А. Художественный канон как проблема стиля // Вопросы эстетики : сб. ст. М. : Искусство, 1964. Вып. 6. С. 351–399.
84. Лу Гелін. Фортепіанний стиль С. В. Рахманінова як предмет виконавського розуміння: до проблеми музичного мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 19 с.
85. Ляхович А. Феномен *tempo rubato* в процессе эволюции музыкальной ритмики. URL: <https://muzkarta.info/statya/a-lyakhovich-fenomen-tempo-rubato-v> (дата звернення: 26.11.2020).
86. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. М. : Совет. композитор, 1971. 247 с.
87. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Фредерик Шопен : ст. и исслед. совет. музыковедов. М. : Музгиз, 1960. С. 182–231.

- 88.Мазель Л. А. Шопен. 2-е изд. М. : Музгиз, 1960. 39 с.
- 89.Мазиков А. А. Фортепианное исполнительское искусство в культурном пространстве постмодернизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». СПб., 2008. 24 с.
- 90.Мальцев С. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя : сб. ст. М. : Музыка, 1976. С. 68–104.
- 91.Маркова О. Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези естетично-риторичного та композиційного творення музики // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2007. Вип. 69, кн. 13 : Виконавське музикознавство. С. 6–13
- 92.Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис ; ред., прим. и вступ. ст. Г. М. Когана. М. : Музыка, 1966. 220 с.
- 93.Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство». М., 1983. 47 с.
- 94.Меркулов А. М. Фортепианные сюитные циклы Шумана: вопросы целостности композиции и интерпретации. М. : Музыка, 1991. 95 с.
- 95.Мильштейн Я. И. К истории издания сочинений Шопена // Фридерик Шопен : ст. и исслед. совет. музыковедов. М. : Музгиз, 1960. С. 323–360.
- 96.Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам. М. : Музыка, 1967. 119 с.
- 97.Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его интерпретации. М. : Классика – XXI, 2004. 352 с.
- 98.Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М. : Музыка, 1987. 176 с.
- 99.Михайловский А. Как играл Фридерик Шопен? // Как исполнять Шопена / сост., вступ. ст. А. В. Засимова. М. : Классика-XXI, 2009. С. 137–142.

100. Мордасова Е. Творческое наследие Ф. Шопена в теории и практике преподавания музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 13.00.02 «Педагогика». Тамбов, 2011. 16 с.
101. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2002. Вип. 20 : Музичний твір : проблеми розуміння. С. 3–13.
102. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. С. 7–34.
103. Москаленко В. Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации : дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство» / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 212 с.
104. Муляр П. М. Стил ь твору і виконавські інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. 17 с.
105. Мурадян Г. В. Virtuoznost' как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство». Ростов н/Д, 2015. 26 с.
106. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
107. Назайкинский Е. О музыкальном темпе. М. : Музыка, 1965. 146 с.
108. Наследие Б. Л. Яворского : к 120-летию со дня рождения. М. : Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки, 1997. 154 с.
109. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М. : Классика XXI, 1999. 232 с.
110. Нейгауз Г. Композитор-исполнитель : (из воспоминаний о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева) // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. М. : Музгиз, 1961. С. 438–447.

111. Николаев В. А. Шопен-педагог // Как исполнять Шопена / сост., вступ. ст. А. В. Засимова. М. : Классика-XXI, 2009. С. 10–84.
112. Орлов Г. Структурные функции времени в музыке (исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. Л., 1974. Вып. 13. С. 32–57.
113. Перельман Н. Е. В классе рояля. Короткие рассуждения. М. : Классика-XXI, 2007. 128 с.
114. Пичугин П. Композиция «большого дыхания» // Советская музыка. 1972. № 2 С. 74–82.
115. Приходько В. И. Исполнительский анализ фактуры: опыт, задачи, проблемы // Теория и история музыкального исполнительства : сб. науч. тр. Киев, 1989. С. 49–58.
116. Протопопов Вл. В. Новая трактовка классических музыкальных форм в произведениях Шопена // Венок Шопену : сб. ст. М. : Музыка, 1989. С. 178–199.
117. Пухляк М. Музыкальное состязание как форма творческой реализации в современных культурных условиях // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2008. Вип. 71 : Проблеми фортепіанного виконавства та педагогіки. С. 110–123.
118. Раабен Л. Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. Л. : Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 20–51.
119. Раабен Л. Н. Концерт // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М. : Совет. энцикл., 1974. Т. 2. С. 922–925.
120. Рабинович А. Об особенностях низкого регистра в фортепианных сочинениях // Сборник работ Комиссии по музыкальной акустике. М. : Муз. сектор гос. изд-ва, 1929. Вып. 2. С. 45–61.

121. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль // Избранные статьи. М. : Совет. композитор, 1979. Вып. 1 : Проблемы пианистической стилистики. С. 103–313.
122. Рабинович Д. А. Шопен и шопенисты // Фридерик Шопен : ст. и исслед. совет. музыковедов. М. : Музгиз, 1960. С. 361–402.
123. Ражников В. Исполнительство как творчество // Советская музыка. 1972. № 2. С. 70–74.
124. Ракул Ю. Про фонічні особливості шопенівського стилю у зв'язку з інструментарієм. Фридерик Шопен // Науч. вестн. Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского : сб. ст. Вып. 9. Киев, 2000. Вып. 9. С. 134–150.
125. Раппопорт С. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство : сб. ст. М., 1972. Вып. 7. С. 3–47.
126. Резник Д. Б. Романтическая виртуозность как черта стиля в творчестве Ф. Шопена и Ф. Листа // Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Вип. 4, кн. 2 : Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2004. С. 238–249.
127. Розен В. М. Понятие «цикл» и типы циклов в культуре // Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве. М. : Наука, 2004. С. 74–85. (Искусство в исторической динамике культуры).
128. Роулэнд Д. Шопеновское *tempo rubato* в художественно-историческом контексте // Как исполнять Шопена / сост., вступ. ст. А. В. Засимова. М. : Классика-XXI, 2009. С. 214–233.
129. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л. : Музыка, 1977. 158 с.
130. Рябов И. Черты постмодернизма в фортепианной исполнительской культуре на рубеже XX и XXI веков // Київське музикознавство : зб. ст. Київ, 2013. Вип. 47 : Культурологія та мистецтвознавство. С. 242–250.

131. Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2011. Вип. 95 : Проблеми музичної інтерпретації. С. 3–11.
132. Сердюк Я. О. Віртуальне як концепт музичної науки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 16 с.
133. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Харків, 2008. 18 с.
134. Скребков С. С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений // Избранные статьи. М. : Музгиз, 1980. С. 17–23.
135. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 446 с.
136. Советские пианисты о Шопене // Венок Шопену : сб. ст. М. : Музыка, 1989. С. 235–255.
137. Соловцов А. А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. М. : Музгиз, 1960. 466 с.
138. Соломонова Л. Композитор-виконавець – двоєдність творчого процесу (на прикладі фортепіанного стилю С. Прокоф'єва) // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2010. Вип. 91. С. 126–137.
139. Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм / пер. с болг. К. Ивановой ; вступ. ст. Е. Назайкинського. М. : Музыка, 1985. 270 с.
140. Сумарокова В., Кононова М. Жанрово-стильовий еталон як передумова формування актуальних типів виконавського інтерпретування (на прикладі віолончельного мистецтва) // Наук. вісн.

- Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2007. Вип. 69, кн. 13 : Виконавське музикознавство. С. 25–41.
141. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Харків, 2011. 16 с.
142. Тараканов М. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества : сб. ст. Л., 1980. С. 127–138.
143. Терентьева Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство». Л., 1974. 23 с.
144. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Л. : Музыка, 1978. 56 с.
145. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Харків, 2009. 18 с.
146. Тимофеева К. Интерпретология в системе современного музыкознания // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 31 : Когнітивне музикознавство – 2. С. 117–186.
147. Томашевский М. Шопен. Личность и творчество // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 176–193.
148. Томашевский М. Шопен : человек, творчество, резонанс / пер. с пол.: Л. Акопяна, Е. Янус. М. : Музыка, 2011. 840 с.
149. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство». Киев, 1978. 24 с.
150. Тюлин Ю. Музыкальная форма. М. : Музыка, 1974. 367 с.

151. Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. Л. : Музиздат, 1963. 56 с.
152. Усенко Н. М. Фортепианное виртуозное исполнительство XIX столетия // Международный научно-исследовательский журнал. 2014. Вып. 11, ч. 3. С. 92–94.
153. Усенко Н. Новые аспекты в исследовании исполнительского искусства А. Скрябина // Южно-Российский альманах – 2004. Ростов н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. С. 249–264.
154. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М. : Музыка, 1965. 516 с.
155. Ховат Р. Дебюсси и фортепиано // Музыкальная академия. 2012. № 3. С. 166–170.
156. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб. : Лань, 2001. 496 с.
157. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму. М. : МГК им. П. Чайковского, 2006. 432 с.
158. Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена // Фридерик Шопен : ст. и исслед. совет. музыковедов / сост. Г. Эдельман. М. : Музгиз, 1960. С. 44–81.
159. Чекас Л. Поліметрія в Етюді f-moll op. 25 №2 Ф. Шопена як виконавська проблема // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Київ, 2016. Вип. 77, кн. 14 : Виконавське музикознавство. С. 62–68.
160. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. М. : Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
161. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття) // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. / Київ. нац. лінгвіст. ун-т. Київ, 2002. Вип. 20. С. 186–191.

162. Чернявська М. С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб. Харків : Смугаста тип., 2015. 208 с.
163. Чинаев В. Метафора дали: романтическая концепция звука и фортепиано Р. Шумана в свете исполнительских тенденций первой трети XIX века // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 3. С. 84–98.
164. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство» / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1995. 26 с.
165. Шамаєва К. З історії Київської шопеніани // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Львів, 2000. Вип. 9 : Фридерик Шопен. С. 89–106.
166. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.
167. Шаповалова Л. В. Как возможно когнитивное музыковедение? // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 565–578.
168. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2008. 31 с.
169. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Муз. искусство». Киев, 1987. 23 с.

170. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
171. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Харків, 2017. 19 с.
172. Шопен Ф. Письма. В 2 т. Т. 1. 2-е изд., доп. / сост., коммент., Г. С. Кухарского. М. : Музыка, 1976. 527 с.
173. Шопен Ф. Письма. В 2 т. Т. 2. 2-е изд., доп. / сост., коммент., Г. С. Кухарского. М. : Музыка, 1980. 468 с.
174. Шопен, каким мы его слышим : сб. ст. / сост. С. М. Хентова. М. : Музыка, 1970. 310 с.
175. Штрифанова К. В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 17 с.
176. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2 т. Т. 2-А : собр. ст. / сост., текстолог. ред., коммент. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. А. Г. Габричевского, Л. С. Товалевой. М. : Музыка, 1978. 327 с.
177. Яворський Д. Ю. Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Київ, 2016. 18 с.
178. Ян Веньянь. Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво» / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 19 с.

179. Breithaupt R. *The Natural Piano-Technic. School of weight-touch/* Vol. 2 / english translation by John Bernhoff, publ. by C. F. Kahnt Nachfolger. Leipzig, 1909. 100 p.
180. Bronarski L. *Harmonika Chopina*. Warszawa : Tow. Wyd. Muzyki Polskiej, 1935. 480 s.
181. Brower H. *Piano mastery. Talks with master pianists and teachers*. Frederick A. Stokes company publishers. New York, 1915. 299 p.
182. Chechlińska Z. *Faktura fortepianowa Chopina*. Praca doktorska w Instytucie Sztuki PAN, 1960. 181 s.
183. Chomiński J. M. *Formy muzyczne*. T. 1. Krakow : PWM, 1954. 278 s.
184. *Chopin 12 Etudes Op. 10 Students edition* by Alfred Cortot / Trans. By M. Parkinson. New York, 1930. 87 p.
185. Czartkowski A., Jeżewska Z. *Fryderyk Chopin*. PIW, 1975. 541 s.
186. Dziebowska E. *Chopin – romantyk, klasyk, modernista*. T. 2 : *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.* / red. Z. Chechlińska, Warszawa, 1973. 95 s.
187. Einstein A. *Muzyka w epoce romantyzmu*. Kraków : PWM, 1983. 213 s.
188. *Fryderyk Chopin Etiudy* / ed.: I. J. Paderewski, L. Bronarski, J. Turczynski ; Instytut Fryderyka Chopina. Warsaw : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1949. 129 p.
189. Goebel W. *Movement and touch in piano performance // Handbook of Human Motion* / eds.: B. Muller, S. I. Wolf. Berlin : Springer, 2017. P. 1–18.
190. Golab M. *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1991. 201 s.
191. Hudson R. *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford : Clarendon Press, 1994. 473 p.
192. Interview Lang Lang: «I'd play the piano at 5am». URL: https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2011/may/14/lang-lang-piano-china-father_
193. Iwaszkiewicz J. *Chopin*. Krakow : PWM, 1966. 273 s.

194. Kinzler H. Frederic Chopin: über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel. München, 1977. 173 p.
195. Kutrzeba S. Niedoceniony element Metody Chopina // Ruch muzyczny. 1999. № 6. S. 6–11.
196. Lange H. So spiele und lehre ich Chopin : Analysen und Interpretationen. Stuttgart : Steiner, 1994. 250 p.
197. Lissa Z. F. F. Chopin. Warszawa : Uniw. Warszawski, Dział Wydawn., 1960. 333 s.
198. Lissa Z. Harmonika Chopina z perspektywy dzwiekowej XX wieku // Studia nad tworczością Fryderyka Chopina / Zofia Lissa. Krakow : PWM, 1970. S. 445–487.
199. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina. Krakow : PWM, 1970. 509 s.
200. Lissa Z. Zagadnienie krzysowania form u Chopina // Studia nad twórczością Fryderyka Chopina / Z. Lissa. Krakow : PWM, 1970 S. 166–175.
201. Majchrzak M. Diversity of the Tonal Structure of Chopin's Etudes // Proceedings of the First International Conference of Students of Systematic Musicology (SysMus08). Graz, Austria, 14–15 November 2008. URL: https://static.uni-graz.at/fileadmin/_Persoenliche_Webseite/parncutt_richard/homepage%20sysmus08/index2-Dateien/Content/Proceedings_SysMus08/SysMus08_Majchrzak_Miroslaw.pdf.
202. Matthey T. Musical interpretation. Its laws and principles, and their application in teaching and performing. Boston Music Company, 1913. 168 p.
203. Matthey T. The visible and invisible in Pianoforte Technique. London : Humphrey Milford, Oxford University Press, 1947. 252 p.
204. Morski K. Interpretations of the Works of Chopin : A Comparative Analysis of Different Styles of Performance // Chopin in Performance:

- History, Theory, Practice. Warszawa : Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2004. 164 s.
205. Muszynska B. Problemy wykonawcze etiud Chopina // Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej 7. Warszawa, 1981. S. 69–88
206. Nieks F. Frederick Chopin, as a man and musician. Third Edition. Vol. 1/2, Complete (1902). URL: <http://www.gutenberg.org/files/4973/4973-h/4973-h.htm>. Title from the screen.
207. Ortman O. The Physical Basics of Piano Touch and Tone. London ; New York, 1925. 237 p.
208. Rink J. The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 291 p.
209. The Master musicians : Chopin / ed. by F. J. Crowest. New York : E. P. Button & Co, 1903. 247 p.
210. Tuchowski A. Chopin's Integrative Technique and its Repercussions for 20th-Century Polish Music // Polish Music Journal. 1999. Vol. 2, No. 1 1999. URL: <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol2/chopin-integrative-technique/>.
211. Tuchowski A. Integracja strukturalna w swietle przemian stylu Chopina. Krakow : Musica Iagellonica, 1996. 207 s.
212. Weissmann A. Chopin. Berlin : Schuster & Loeffler, 1912. 187 p.

ДОДАТКИ

Додаток А – Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Волик А. А. Формы композиционно-драматургических связей в Этюдах оп. 25 Ф. Шопена // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 444–455.
2. Волик А. А. Семантические модусы пианистических формул в жанровом поле Прелюдий оп. 28 Ф. Шопена // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Харків: ХНУМ, 2017. Вип. 9. С. 354–365.
3. Волик О. О. Конфігурація піанізму та композиції у творчій свідомості Ф. Шопена // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць. Харків : ХДАДМ, 2018. Вип. 2. С. 109–113
4. Волик О. О. Класичне та аklasичне у виконавських інтерпретаціях Етюдів оп. 25 Фридерика Шопена // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. праць. Київ : НМАУ ім П. І. Чайковського, 2018. Вип. 123. С. 39–48.
5. Волик О. О. Художній етюд на перехресті віртуозності та концептуалізму // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство = International journal: Culturology. Philology. Musicology : [зб. наук. праць]. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 1 (10). С. 291–295.
6. Волик А. А. Исполнительский канон в современной конкурсно-концертной практике (на материале интерпретаций этюдов оп. 10 Ф. Шопена) // European Journal of Arts : scientific journal. Vienna : Premier Publishung s.r.o., 2020. № 1. С. 8–14.

Додаток Б – Основні положення дослідження у формі усної доповіді викладено на таких конференціях:

1. «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» 9–10 грудня 2016, в ОНМА імені А. В. Неждановой (Одеса), тема: «Принципи організації циклу в Етюдах оп. 25 Ф. Шопена».
2. «Інтонаційний образ світу: національні спектри», 10–11 грудня 2016, ХНУМ ім. І. П. Котляревського (Харків), тема «Втілення поетики Ф. Шопена у виконавських інтерпретаціях».
3. «Актуальні проблеми музичного та театрального мистецтва», 16 лютого 2017, ХНУМ ім. І. П. Котляревського (Харків), тема «Запровадження реформаційних принципів піанізму Ф. Шопена у жанровому полі Прелюдій оп. 28».
4. «Аналіз та інтерпретація як система пізнання музичного твору», 1–2 квітня 2017 НМА ім. П. І. Чайковського (Київ), тема «Класичне та аklasичне у виконавських інтерпретаціях Етюдів оп. 25 Ф. Шопена».
5. «Гіпертекст сучасного музикознавства», 20 травня 2017, ХНУМ ім. І. П. Котляревського (Харків), тема «Pianism in F. Chopin's musical style: scientific concepts and performing reality»
6. І відкрита звітна конференція Ради молодих вчених Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (онлайн). «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (16 травня 2020 року), тема: «Конкурсне та концертне у виконавських інтерпретаціях (на прикладі Етюдів Ф. Шопена)».

Додаток В – Список використаних у дисертації аудіо та відеозаписів виконань Етюдів Ф. Шопена

1. Відеозапис Етюдів оп. 10 №12 у виконанні Є. Кіссіна:
<https://www.youtube.com/watch?v=X6ZiQrZ8tTE>
(Коментарій в оригіналі: «His left hand sounds like the engine of a Ferrari»)
2. Аудіозапис Етюдів оп. 10 у виконанні А. Корто:
<https://www.youtube.com/watch?v=KiaQCtH4sqc&t=15s>
3. Відеозапис Першого Етюдів оп. 10 у виконанні В. Ашкеназі:

<https://www.youtube.com/watch?v=EsyGQYnvkMc>

4.Аудіозапис Четвертого Етюд з *op. 10* у виконанні В. Ашкеназі:

<https://www.youtube.com/watch?v=Y-O2JUULXg>

5.Д. Циффра Етюд Ф. Шопена:

<https://www.youtube.com/watch?v=WG0dVHRhDs4>

6.К. Аррау Етюд Шопена: <https://www.youtube.com/watch?v=ulMPi-NXbmU>

7.С. П. Франсуа Етюд Ф. Шопена *op. 25*:

<https://drive.google.com/file/d/17AsJcWCuKLYKkEGMrs23jJUAcI8hiDn1/view?usp=sharing>

8.Перший Етюд *op. 10* у виконанні Сон Чжин Чо (Перший тур шопенівського конкурсу): <https://www.youtube.com/watch?v=9E82wwNc7r8>

9.Революційний у виконанні Сон Чжин Чо:

https://www.youtube.com/watch?v=7_JktQKJnw8

10.Відеозапис Етюд *op. 10* №12 з конкурсу Ф. Шопена (1995) у виконанні О. Султанова: <https://www.youtube.com/watch?v=bMj3Sz6sp60>

11.Етюд *op. 10* №3 у інтерпретації Лан Лана:

<https://www.youtube.com/watch?v=8yjnLmv1hHU>

12.Етюд *op. 10* №5 у виконавській версії Лан Лана:

<https://www.youtube.com/watch?v=WK0M12BiOAE>

Додаток Г – Список використаних нотних видань Етюдів Ф. Шопена.

1.Chopin 12 Etudes Op. 10 Students edition by Alfred Cortot / Trans. By M. Parkinson. New York, 1930. 87 p.

2.Шопен Ф. Полное собр. соч. Т. 2. Этюды: для фп / ред. И. Падеревского, Л. Бронарского, Ю. Турчиньского. 3 изд. Варшава; Краков, 1959. 170, [1] с.

3.Шопен Ф. Етюди : *op. 10*, *op. 25*, *Двор. 36* : [для фп.] / ред. Ян Екер. Київ : Муз. Україна, 2013. 132 с.