

6. Рикёр Поль. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. — М. : Медиум, 2002. — 622 с.
7. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. — М. : Сов. композитор, 1988. — 384 с.
8. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. — Одесса: Изд-во Одесский гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. — 298с.
9. Щолокова О. Сутність і термінологічна характеристика інтерпретаційного процесу в умовах художньо-педагогічної діяльності / Науковий часопис. — К. НПУ, 2005, вип. 2 (7). — С. 2–14.

Надійшла до редколегії 13.03.2013 р.

УДК [78.03.78.071.1] (438)

С. І. ШКОЛЯРЕНКО

СТИЛЬ Ф. ШОПЕНА ЯК БУТТЄВО-ХУДОЖНЯ ДВОЄДНІСТЬ: ДО ПРОБЛЕМИ АКТУАЛЬНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Розглянуто ключові аспекти співвідношення шопенівської особистості та творчості, виявлено актуальні тенденції, пов'язані художньо-буттєвим компонентом у виконавській інтерпретації музики композитора-піаніста.

Ключові слова: *стиль, стилістика, стильне виконання, особистість Ф. Шопена, виконавська інтерпретація.*

Рассмотрены ключевые аспекты соотношения шопеновской личности и творчества, выявлены актуальные тенденции, связанные бытийно-художественным компонентом в исполнительской интерпретации музыки композитора-пианиста.

Ключевые слова: *стиль, стилистика, стильное исполнение, личность Ф. Шопена, исполнительская интерпретация.*

The key aspects of correlation of Chopin personality and the art are considered, the modern tendencies comprising the living and artistic components in the performative interpretation of the composer-pianist music are specified.

Key words: *style, stylistics, stylish performance, F. Chopin personality, performative interpretation.*

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю узагальнення й систематизації відомостей про співвідношення особистості й творчості Ф. Шопена в контексті завдань виконавської інтерпретації його музики.

Об'єкт вивчення — цілісний стиль Ф. Шопена як буттєво-художня двоєдність.

Предмет дослідження — завдання виконавської інтерпретації, спрямовані на виявлення означеного двоєдинства.

Мета — довести необхідність зважати на фактори стилю (особистість) і стилістику (форма, мова) в інтерпретації творів Ф. Шопена.

Завдання дослідження:

1) систематизація відомостей про особистість Ф. Шопена як людини й художника;

2) виявлення співвідношення стилю творчої особистості композитора-піаніста з особливостями мовної стилістики його творів.

Методологічна основа статті — праці Л. Гаккеля, В. Горностаєвої, Й. Гофмана, В. Ландовської, Ф. Ліста, Є. Назайкінського, В. Холопової, Г. Шохмана, К.-Г. Юнга, Б. Яворського.

Наукова новизна визначається розглядом різних аспектів у співвідношенні особистості й творчості композитора, як естетико-культурологічної складової виконавської інтерпретації.

Практичне значення дослідження пов'язане з можливістю використання його положень у курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Історія зарубіжної музики», «Музична інтерпретація», що читаються для бакалаврів і магістрів ВНЗ мистецтв і культури III-IV рівнів акредитації, а також безпосередньо у виконавській практиці.

Творчий стиль Ф. Шопена — це видатне явище в історії фортепіанної культури. Вивчаючи творчість Ф. Шопена як композитора-піаніста, слід зважати на широкий історико-стильовий контекст, адже вивчається ця творчість із метою досягнення «стильності» виконання, про яку Л. Гаккель пише: «Великою цінністю виконання вважається «стильність». Стильна гра — дуже утішний комплемент. Але про що йдеться? [4, с. 75].

Відповідаючи на це запитання, Л. Гаккель відокремлює такі моменти: 1) осягнення об'єктивної картини авторського стилю, що передбачає: а) ті засоби, які автор добирає серед арсеналу наявних, б) як він ці засоби комбінує й перетворює, в) як за допомогою них складається неповторна форма одного окремого твору; 2) розуміння «стильної» гри як синоніму «виразної гри»; «адже стиль — це не сума формотворних прийомів», а «явище змістовне, зумовлене художнім світом автора, що й відтворює його, автора, образи та ідеї» [так само].

«Об'єктивна картина» стилю автора музики завжди ґрунтується на основі не тільки власне музичного матеріалу, але й у зв'язку із «зовнішніми обставинами» — тими соціально-культурними факторами, впливу яких зазнав на собі творець. При цьому, на думку К.-Г. Юнга, «...творчість великого художника ніколи не вкладається в рамки його біографії. Особистість бере участь у творчості не цілком і не одна, і художника слід тлумачити, зважаючи на його твори, а не на ті особисті конфлікти, які є сумним наслідком того, що він — художник...» [4, с. 47].

Юнгівське «колективне несвідоме», яке звучить у цій цитаті, на музично-творчому рівні розкривається у висловленні Б. Яворського: «Те нове, що творець уносить у музично-відчутний матеріал форми, додаючи з вибору того, що було раніше (причому особливого значення набувають той матеріал і ті прийоми, які залишилися без уваги... попередниками цього автора...), визначають цінність його особистої сутності, яка відтісняється відсутністю того матеріалу, яким він міг, але не побажав скористатися» [4, с. 75].

Поняття «стильне виконання» вживає і Й. Гофман, розуміючи під ним таке виконання музичної п'єси, «в разі якого спосіб вираження

абсолютно відповідає її змісту» [6, с. 63]. Видатний піаніст і педагог спеціально відзначає той момент, що «...спосіб вираження слід шукати й знаходити для кожної п'єси окремо, хоча б навіть йшлося про декілька п'єс, написаних тим самим композитором» [так само, с. 64]. Як приклад Й. Гофман наводить твори Ф. Шопена: «Якщо вам вдалося зіграти стильно один твір Шопена, то це жодним чином не свідчить про те, що ви зумієте так само добре виконати будь-який інший твір, автором якого він є. Хоча загалом манера його письма може бути однаковою в усіх його творах, однак, різні його п'єси помітно відрізнятимуться одна від одної» [так само].

Отже, незважаючи на спільне в точках зору Л. Гаккеля, Б. Яворського, Й. Гофмана на «стильну гру», «стильне» виконання (загальне тут — «виразність»), виявляються й істотні відмінності, суть яких полягає в співвідношенні двох взаємозалежних, але різних за рівнем і значенням понять — «стиль» і «стилістика». Якщо «стиль» — фундаментальна музично-естетична категорія, в центрі якої перебуває фігура творчої особистості, що є «носієм» усієї складної ієрархічної системи музичного стилю, згідно з В. Холоповою, «сходів стильової ієрархії» [19, с. 223], то «стилістика» в рамках стилю є системою формально-мовних прийомів, типових для того або іншого рівня стилю. У цьому й полягає відмінність «стилю» від «стилістики».

Перше («стиль») відбиває «загальне» на рівні індивідуального й оригінального і відрізняється, на думку В. Холопової, двома найважливішими визначальними ознаками, які доповнюють одна одну: «...стиль має внутрішню цілісність, замкненість (1) і є відмежованим від інших стилів (2)» [так само, с. 222]. «Стилістика» ж — це конкретно-мовна реалізація різних аспектів і рівнів стилю. Є. Назайкінський відзначає: «...у рамках стилістично окремого музичного твору національні й історичні стилі, як і жанрові, найчастіше виникають у вигляді узагальнених засад, за кожною з яких стоїть безліч конкретних ознак, форм, образів» [17, с. 208]

«Стильна гра» (Л. Гаккель) і «стильне виконання» (Й. Гофман) виникають на перетині «стилю» й «стилістики». У «стилістично окремому музичному творі» (Є. Назайкінський) мовні засоби виразності постають як даність, але містять у собі й ту «ауру» стильової ієрархічності, про яку пише В. Холопова. Завдання виконавця — не тільки «донести» твір до слухача, але й розкрити виразний потенціал, закладений у його мові та формі.

У такому разі, слід зважати на специфіку виконавського стилю, який не може не бути пов'язаним з іншими «стилями», насамперед, композиторським, а також жанровим, національним, епохальним, на основі яких створюється як сам композиторський твір, так і його «виразне» виконавське розшифрування. Згідно з О. Катрич, «...індивідуальний стиль музиканта-виконавця — це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виразних засобів, яка,

зберігаючи цілісність, функціонує як опорного фактора переінтонування різних композиторських стилів» [8, с. 9].

Найчіткіше діалектика «стилю» й «стилістики» виявляється в «стильній грі» творів тих авторів, які самі були видатними виконавцями, демонстрували «стильну гру» власних творів. Таким був Ф. Шопен, в особистості якого поєднувалися композиторські й фортепіанно-виконавські інтенції, що характеризують і «стиль», і «стилістику» відповідної епохи, позначають перспективи в розвитку провідних тенденцій фортепіанного мистецтва наступного періоду.

Ф. Шопен уже на ранніх етапах свого творчого шляху виявився «акумулятором» ідей і характерних ознак еволюції клавирного (фортепіанного) мислення. Для нього головною у творчості була настанова на глибинні принципи фортепіанної культури як художньо-творчого феномену, а не стилізація під ту або іншу манеру композиторського письма й виконавства.

Якщо говорити про впливи, відчуті Ф. Шопеном, то тут звичайно згадуються Й. С. Бах, В.-А. Моцарт, Г. Ф. Гендель і Д. Скарлатті. Зокрема, В. Ландовська, згадуючи ці імена, порушує питання про попередників шопенівського фортепіанного стилю, й навіть дійшла щодо цього приводу доволі несподіваних для неї самої висновків: «Я тривалий час не наважувалася визнати те, що завжди підсвідомо відчувала. Звикнувши піддавати будь-яке явище об'єктивному аналізу з позицій логіки, я відмовлялася припустити те, що здавалося мені дедалі зрозумілішим. Я намагалася знайти незаперечні докази. Марно. Не можна було відшукати жодного свідчення того, що Шопен, перебуваючи в Парижі, знав і вивчав будь-які п'єси французьких старовинних композиторів або відчував їхній прямий вплив. Нічого цього не було» [12, с. 212].

Аналізуючи праці Ф.-І. Фетиса й І. Мошелеса, які вийшли друком між 1800 і 1850 рр. у Франції, В. Ландовська відзначає, що в них «навряд чи був інтерес до клавесина і його майстрів <...> Отже, Шопен майже напевно нічого не знав про Шамбоньера, Куперена й Рамо, хіба тільки йому випадково були відомі якісь окремі п'єси того або іншого старовинного автора» [так само]. Що ж спільного в «співача Польщі» зі старовинною французькою клавесинною музикою, зокрема Ф. Купереном?

Відповідаючи на це запитання, В. Ландовська звертається до глибинних засад шопенівського стилю, що втілені в його творчій особистості як в особливому індивідуально-творчому феномені. Водночас паралель «Куперен-Шопен» дозволяє сприймати контекст світової фортепіанної культури як безперервного цілісного історико-художнього явища, в якому історичні, національні й індивідуальні стилі композиторів та їхніх шкіл є елементами, «витками» загальної діалектичної спіралі.

Так, у французькій музиці дослідники завжди відзначають перевагу «розуму над почуттям», сувору, розписану в деталях

архітектоніку форми, яка особливо спостерігається в мініатюрах і їхніх циклах. Водночас, у стилях клавесиністів наявна мобільна імпровізаційність, що помітно, наприклад, у тих же самих «нетактованих» прелюдях Ж.-Ф. Рамо. Французькі клавесиністи, як і Ф. Шопен, надавали переваги одному інструменту, хоча самі ці інструменти були різними, поєднаними лише клавішною природою (клавесин — щипковий інструмент, фортепіано — ударний). Однак ця відмінність (і подібність) не перешкодила і Ф. Куперену, і Ф. Шопену добути із цих інструментів «найпіднесенішу, найблагороднішу музику» [так само, с. 213].

Ф. Шопен, як епохальне явище у світовий фортепіанній культурі, персоналізує один з найвищих етапів її розвитку. Згідно з В. Сирятським, фортепіанна культура — художньо-творча система, що має: 1) музично-фортепіанні цінності (фортепіанні твори та їхні інтерпретації); 2) усі види діяльності по створенню, збереженню, відновленню, трансформації, поширенню, засвоєнню цих цінностей; 3) усі суб'єкти зазначених видів діяльності; 4) спеціальні інститути й установи (разом з необхідними матеріальними засобами), що забезпечують цю діяльність [18, с. 5].

У великій за обсягом літературі про Ф. Шопена — монографіях і статтях, мемуарах і біографіях композитора [2]; [10]; [13]; [22] та ін. — підкреслюється його роль як класика європейської та світової музики, а також як представника музичного романтизму в польській музиці, яка саме завдяки Ф. Шопену набула статусу загальнолюдського художнього надбання. Ставлення до Ф. Шопена як до класика визначило й усталені характеристики його особистості та музики, які, хоча нерідко є слухними самі по собі, мають дещо схематизований характер і навіть набувають значення якихось «кліше». Таке, наприклад, ставлення до Ф. Шопена як до винятково «фортепіанного» композитора.

У передмові до видання першого тому «Листів Ф. Шопена» Г. Кухарський звертає увагу на останнє й характеризує це як курйоз. Автор цитує вислів Жорж Санд: «Музика Шопена може звучати «тільки в салоні, винятково в салоні»» [11, с. 21]. Щодо першого ж — «Ф. Шопен — фортепіанний композитор» — наводиться інший вислів Жорж Санд: «Настане час, коли його твори оркеструють, нічого не змінивши в їхній фортепіанній фактурі — і лише в такому разі довідаються про дійсну силу й велич його генія» [так само].

На думку Г. Кухарського, в літературі про Ф. Шопена під впливом Жорж Санд сформувалося дещо викривлене тлумачення образу композитора, «...під впливом якого до нині тією чи іншою мірою перебувають багато біографів музиканта» [так само, с. 20]. У суб'єктивній інтерпретації Жорж Санд Ф. Шопен постає доволі похмурою й відлюдною особистістю «...з обмеженим культурним світоглядом, аристократичними манерами, котрий проводить усі вечори у світі, перед яким він схиляється» [так само].

Ф. Шопен зовсім не був і ортодоксальним католиком, яким зображує його Жорж Санд; згідно з Г. Кухарським, «...усю свідому частину свого життя він, вихований батьком у вольтер'янському дусі, був, по суті, байдужим до релігії» [так само]. Так само «фантастично» приписувати Ф. Шопену «забобонність і сумазбродність слов'янської поезії», як стверджувала Жорж Санд, прослухавши стосовно цього лекції А. Міцкевича. Ф. Шопен був далеким і від «доісторичних жаків» прадавньої слов'янської міфології, а також не був «індиферентним» стосовно інших видів мистецтва [так само].

Зовсім помилкова, наприклад, точка зору про те, що Ф. Шопен не міг дати належної оцінки картинам свого друга Е. Делакруа; згідно із Ж. Санд, «...коли він дивився на картини свого друга, то страждав і не міг знайти для нього слова. Він був музикантом, тільки музикантом» [так само, с. 21]. Зрозуміло, що настільки ортодоксальне твердження навіть у тих біографів Ф. Шопена, які з повагою ставилися до суджень Жорж Санд, викликало сумніви й бажання його пом'якшити: «Було неможливим і диким уважати Ф. Шопена зовсім «сліпим» до живопису й усіх видів мистецтва, крім музики, зобразити його «страждаючим» і «таким, що не знаходить слів», як тільки предмет виходив за межі його професії...» [так само]. В одному зі своїх листів (лист О. Франкомму від 30 серпня 1846 р.), написаному безпосередньо після зустрічі з Е. Делакруа, Ф. Шопен високо оцінює його творчість і демонструє глибоке розуміння мистецтва живопису.

Ф. Шопен не був «індиферентним» і стосовно словесної творчості. У своїй «Методі», чернетки якої збереглися й часто коментуються, здебільшого, польськими музикознавцями, композитор неодноразово висловлюється стосовно вербальної мови, вважаючи її, як і музичну, породженням загальної звукової матерії. Як відзначає Л. Касьяненко, «...про це свідчать вислови композитора, що збереглися в його рукописних чернетках: «вираження наших думок за допомогою звуків», «вираження наших почуттів за допомогою звуків», «вираження думки звуками», «слово народилося зі звука»» [7, с. 25]. Ф. Шопен як особистість, наділена винятково тонкою і глибокою «слуховою свідомістю», «свідомістю слуху», — так визначає музичне мислення Т. Чередиченко [20, с. 40], перефразовуючи розуміння філософії М. Мардашвілі як «свідомості вголос» [14], — уважав, що «звук існував до виникнення слова», що «слово є певним родом звуку» [23, с. 7].

Ставлення до музики як до мови, що має, як і вербальна мова, здатність до вираження реального змісту, реальних почуттів, характеризує творчу особистість Ф. Шопена, яка виявляється в його музиці, причому на всіх етапах творчості. Інтерпретація музики Ф. Шопена неможлива як така без розуміння його особливої «фортепіанної мови», головною властивістю якої є її всеосяжна універсальність. Стосовно цього, маючи на увазі не тільки Ф. Шопена, але й інших композиторів, котрим притаманна подібна якість мови, Я. Мільштейн зазначає: «Кожен твір має свою особливу мову, що міститься

в мові його автора... Зрозуміло, є виконавські генії, які за допомогою художньої інтуїції можуть багато чого досягти відразу. Але більшості виконавців, і навіть дуже талановитим, відразу це недоступно. Вони повинні, насамперед, отримати «ключі» до цього автора, пізнати крок за кроком його стилістичні особливості. Лише в такому разі вони зможуть «прочитати» автора без словника...» [15, с. 10].

Міркуючи про особистість Ф. Шопена, В. Горностаєва відзначає у зв'язку із цим: «...з одного боку, головне, що формує наше уявлення про особистість композитора, — його музика. З іншого боку — це уявлення доповнюється відомостями про нього, які ми беремо з інших джерел. Між цими двома джерелами існує певна взаємодія. Перше ознайомлення з музикою, перше знайомство з портретом, перші відомості про життя, листи, спогади сучасників і, водночас із усім цим, відчуття, які народжує в нас музика, — усе разом становить одне ціле, формує наше уявлення про особистість композитора» [5, с. 179].

Поєднуючи враження від найхарактерніших людських рис Ф. Шопена з особливостями його музики, автор відзначає, що, на основі його листів і спогадів сучасників, «...бачиш перед собою людину насамперед з дуже тверезим реалістичним світовідчуттям»; <...> «...здоровий глузд, спостережливість, образні, часто глузливі описи свого життя й оточуючих його людей — ось що характерно для його листів узагалі»; <...> «...здатність бачити себе зі сторони (якість, яку мають далеко не всі) — найвищою мірою типова для Шопена»; <...> «...саме критичний самоконтроль, властивий Шопену, був чудовим камертоном гарного смаку» [так само].

Ф. Шопен, вступаючи на шлях фортепіанного композитора, не міг не зважати на існуючі в той час (30-40-і рр. XIX ст.) тенденції салонності й віртуозності як самоцілі; але вже тоді, як говорить Ф. Ліст, «...він завжди тримався в рамках гарного смаку й завжди був далекий від усього, що могло вийти за його межі» [13, с. 248]. Дендізм («філософія дендізму») Ф. Шопена, що підкреслюють сучасні дослідники його творчості у зв'язку з особливим інтересом до салонної музичної традиції [9], [1, с. 20], можна визначити, розглядаючи особистість композитора в комплексі її «зовнішніх» і «внутрішніх» проявів.

У широкому змісті «дендізм» — «...це культурний канон, що передбачає мистецтво одягатися, манеру поведінки й особливу життєву філософію» [3]. В основі поняття «денді» англійський вислів «jask- a- dandy» - красунчик, чепурун, фронт. Наводячи цю розшифровку терміна, О. Кондратьєва цитує знамениті правила дендізму — кодексу поведінки, що сформувався в Англії на початку XIX ст.: «Дивувати не дивуючись» і «віддалятися, щойно враження досягнуте» [9, с. 63]. Поступово дендізм виходив за рамки зовнішнього «модного» вигляду особистості й завойовував позиції у сферах світогляду та ідеології, стаючи естетичною категорією і впливаючи на творчість художників — літераторів і представників інших видів мистецтва, зокрема музики (Бальзак, Стендаль, Байрон, Равель та ін.).

Більшість ознак, що характеризують денді XIX ст., характерні й особистості Ф. Шопена. Найголовніша з них — незвичайність, геніальна обдарованість, що виявляється комплексно — від манери поведінки до стилю й стилістики, мови, манери виконавства, ставлення до публіки, слухачів музики, інших композиторів, художників, літераторів, усієї тієї аурі, в умовах якої формувався Ф. Шопен як особистість і художник.

Смак Ф. Шопена, що виявлявся в його зовнішньому вигляді й поведінці, у творчості ґрунтувався на бездоганних зразках минулих музичних стилів. Для нього прикладами, «...композиторами, яких він приймав зовсім беззапечно, були Бах і Моцарт. Бетховен, на думку Шопена, вже порушував класичну гармонію рівноваги в мистецтві» [5, с. 180.], про що свідчить запис у щоденнику його друга Е. Делакруа від 7 квітня 1849 р. Слова Е. Делакруа щодо цього наводить В. Горностаєва, посилаючись, у свою чергу, на монографію Ю. Кремльова: «Там, де останній (тобто Бетховен) темний і здається позбавленим єдності, він такий не внаслідок так званої дикої оригінальності, за яку його шанують, а тому, що він повертається спиною до вічних принципів; Моцарт же — ніколи» [10, с. 30.].

Це стосується й крайностей романтизму, в якому проголошувалася абсолютна суб'єктивність художника, а з іншого, — виявлялося тяжіння до класицистичних моделей, що надавали зразки чіткої архітектоніки форми, за словами самого Ф. Шопена, — її «єдності», закінченості, легкої сприйнятності, витонченої вишуканості й добірності. Останнє особливо важливо для уявлення про особистість Ф. Шопена, про яку Ф. Ліст писав: «Зовнішня вишуканість такою ж мірою була властива Шопену, як і душевна» [5, с. 181].

«Гармонія внутрішнього й зовнішнього — одна з найхарактерніших рис шопенівської індивідуальності», — пише В. Горностаєва, характеризуючи особистість Ф. Шопена, відзначаючи далі: «... Шопен-людина повністю виражає себе у своїй творчості» [так само]. Ф. Шопен як творча індивідуальність і людська натура характеризується «...винятковою увагою до всього реально людського»; <...> «...саме людськими переживаннями в усьому нескінченному різноманітті неповнена творчість Шопена. Часто вони бувають пов'язані з образами природи, але ці образи, однак, ніколи не стають самодостатніми» [так само, с. 182].

Авторська рефлексія Ф. Шопена є глибоко інтелектуальною за своєю сутністю. Композитор уникає відкритості емоцій, їх пафосної демонстрації, що створює особливу інтонаційну атмосферу його фортепіанної музики. Образне «розшифрування» цієї музики забезпечується в слухачській свідомості ніби безпосередньо через неї, без «наведених» авторських програм і передмов. Ф. Шопен — «непрограмний» композитор, що відрізняє його від сучасників — Ф. Ліста й Р. Шумана: «Природна стриманість Шопена, його прагнення приховати від сторонніх поглядів своє внутрішнє життя виявляються у відсутності

всякої «зовнішньої» програмності його творів»; <...> «тому інтерпретація його творів містить у собі високий ступінь «суб'єктивного елемента» [так само].

Шопенівська фортепіанна програмність, проте, завжди наявна в його творах, але має при цьому узагальнено-емоційний характер. У ній відбиваються «логіка почуттів», процеси формування й зіткнення емоцій, про що, як відзначає В. Горностаєва, можна здогадатися, маючи на увазі зокрема життєві ситуації, які й вплинули на шопенівські образи [так само].

Зовсім не випадковим, знову-таки у зв'язку із життєвими обставинами, уявляється й подальша відмова Ф. Шопена від написання фортепіанно-оркестрової музики, вершину якої становлять два фортепіанні концерти. У них, як і в попередніх опусах, домінує світла лірика, лише іноді затьмарювана настроями легкого смутку або романтичного томління. Тут, у ранній творчості, Ф. Шопен позиціюється як лірик і навіть «моножанрист», оскільки всі його ранні твори для фортепіано з оркестром основані на перетворенні чітко визначених жанрових моделей.

Подальша творчість Ф. Шопена, вже в рамках винятково фортепіанної музики, так само ґрунтується на сталій жанровій системі, але відрізняється поліжанровим синтезом, у результаті якого традиційні жанри набувають зовсім нових ознак. Детальна робота із жанрами через їхнє перетворення, як уявляється, можлива тільки завдяки концентрації уваги на камерній музиці, в цьому разі, фортепіанній, до якої тяжів Ф. Шопен як видатний піаніст-виконавець. Так виникає й «вододіл» цим зумовлений — 1830-й рік, коли відбулося остаточне повернення Ф. Шопена до фортепіанної лірики, фортепіанної поліжанровості як головних стильових показників його творчого методу. Оркестр, оркестровка потребували від композитора особливої уваги до симфонічної «фресковості», що в принципі було «чужим», далеким від його особистості. Ф. Шопен є творцем такого типу фортепіанного письма, який можна визначити як «внутрішню симфонізацію фортепіано», де зовнішні ознаки оркестральності звучання підпорядковуються головній лірико-драматичній концепції. Здійснення цієї концепції диференціюється за жанрами, в системі яких масштабні драматичні колізії представлені в сонатах і фантазіях, баладах і скерцо, а ліричний нахил у різних його відтінках — у мініатюрах, хоча останні можуть набувати й часто набувають у Ф. Шопена ознак драматичної і навіть трагедійної образності.

Так, у грандіозному циклі «мазурочних» образів відбита, з одного боку, національна польська основа музичної мови Ф. Шопена, з іншого, — основні риси його особистості — реальної людини й великого митця, котрий зумів говорити мовою фортепіано про свої почуття, про оточуючий його світ у всьому різноманітті відтінків і змістів. Аналогічні лінії можна простежити й в інших жанрах фортепіанної музики Ф. Шопена — полонезах, ноктюрнах, етюдах та ін., в яких

емоційний світ композитора розкривається, можливо, не настільки «особисто», як у мазурках, але достатньо для того, щоб бачити крізь призму цих жанрів особистість самого автора.

До якостей шопенівської особистості належить ще одна важлива риса у натурі композитора — «...чітка окресленість і твердість характеру» <...>, «...яка безумовно по-своєму відображається в його творчості» [так само, с.185]. «Чітка окресленість» властива шопенівським музичним формам, де немає самодостатнього значення «емоційного розливу», де конструктивна логіка, незважаючи на технічні інновації, завжди визначає архітектоніку композицій. Це ж стосується й Ф. Шопена-виконавця, який розкривається в разі його порівняння з Ф. Лістом.

Показові слова Ф. Шопена, сказані ним щодо цього Ф. Лістові: «Мене гнітить подих мас, паралізують цікаві погляди, чужі для мене люди. Ти — зовсім інша справа: ти створений для цього, тому що, якщо й не здобудеш відгуку в публіки, то в тебе завжди знайдеться, чим ударити її по голові» [16, с. 87]. Ось чому Ф. Шопену не до душі «велика» концертно-симфонічна музика, і він, створивши на початку свого творчого шляху її яскраві зразки (зокрема обидва концерти), далі трактує фортепіано як єдиний, співзвучний його інтровертній натурі, інструмент суб'єктивно-ліричного висловлення.

Відома бюффонівська аксіома «стиль — це людина» стосується й композитора, і виконавця як творців музики. Однак глобальний характер, властивий будь-якій аксіомі, розкривається лише в певному контексті. Стиль — це людина, яка має певні особистісні якості, що живе в певну епоху, взаємодіє у своїй творчості з культурою не тільки цієї, але й минулих епох, нарешті, яка має талант або геніальність, що розкриваються по-різному на різних етапах творчого шляху особистості.

Стосовно стилю у виконавстві Г. Шохман відзначає: «...усі розхожі формули й рубрики типу «композитор і виконавець», «нотний текст і інтерпретація», «виконавський стиль» <...> є не що інше, як часткові прояви загальної проблеми «...взаємодії часів і особистостей, сформованих цими часами» [21, с. 8]. Невідомо, як конкретно здійснювалася ця взаємодія в музиці, яку створювали, та виконували майстри минулого, в результаті чого, на думку Г. Шохмана, «...взаємодія особистостей зазвичай підмінюється взаємодією стилю та шкіл. З одного боку, на нас тиснуть усталені уявлення про музичні епохи та стилі із жорстко сформульованими характеристиками творчості окремих композиторів, з іншого — з дитинства засвоєні правила й навички, озвучування основних стилів, вироблені тією або іншою виконавською школою» [так само, с. 9].

Усе сказане повністю стосується Ф. Шопена як композитора й виконавця. Риси його особистості, відбиті у творчості, утворюють з останнім буттєво-художню двоєдність. Це визначає для інтерпретаторів музики Ф. Шопена важливість усвідомлення того художнього

факту, що творчість Ф. Шопена є особливою «еманацією» «музичного звукоспоглядання» композитора (вислів Н. Римського-Корсакова). Тип цього споглядання для Ф. Шопена визначається як суто ліричний, суб'єктивний, інтровертний, камерний, який в глибині містить передумови драматизму, масштабної філософічності, високих узагальнень. Це й характеризує особистість і творчість Ф. Шопена як найважливіший етап у розвитку світової музичної культури, що залишається актуальним для сучасності.

У подальших дослідженнях, а також у виконавських інтерпретаціях музики Ф. Шопена, основну увагу слід приділити конкретному змісту його творів, фактурним і композиційним особливостям шопенівського фортепіанного письма, яке, відзначаючись стильовою єдністю, щоразу розкривається своїми особливими гранями. Це сприятиме актуалізації особистості й творчості Ф. Шопена на сучасному етапі розвитку фортепіанної культури як найважливішої складової світового музично-творчого процесу.

Список літератури

1. Антонєць О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Антонєць Олена Анатоліївна. — Харків, 2006. — 20 с.
2. Асаф'єв Б. В. Шопен. Опыт характеристики / Асаф'єв Б. В. // Шопен, как мы его слышим: Сб. ст. — М. : Музыка, 1970. — С. 46–69.
3. Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни / Вайнштейн О. — М., 2005. — 18 с.
4. Гаккель Л. О стильной игре / Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю: Статьи, рецензии. — Л. : Советский композитор, 1988. — С. 75–81.
5. Горностаева В. Мысли о Ф. Шопене / В. Горностаева // Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи. Выпуск третий. — М., 1973. — С. 178–187.
6. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / Гофман И. — Муз. гиз., 1961. — 224 с.
7. Касьяненко Л. О. Работа пианиста над фактурой: Пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения / Касьяненко Л. О. — К., НМАУ, 2003. — 168 с.
8. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. Т. Катрич. — К., 2000. — 17 с.
9. Кондратьева О. Морис Равель и «философия дендизма» [Электронный ресурс] / О. Кондратьева. — Режим доступа: [vestnikram.ru / file/kondratieva.pdf](http://vestnikram.ru/file/kondratieva.pdf). — Загл. с экрана.
10. Кремлев Ю. Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества / Кремлев Ю. — Муз. гиз., 1960. — 703 с.
11. Кухарский Г. С. Шопен Ф. Письма: в 2-х т. Т.1 / Сост., вступит. статья, коммент., хронограф Г. С. Кухарского. — 4-е изд. — М. : Музыка, 1989. — 487 с.

12. Ландовска В. О музыке / Ландовска В. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 368 с.
13. Лист Ф. Ф. Шопен / Лист Ф. — М., 1956. — 248 с.
14. Мамардашвили М. Наука и культура / Мамардашвили М. // Методологические проблемы историко-научных исследований. — М., 1982. — 381 с.
15. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Мильштейн Я. И. — М. : Сов. композитор, 1983. — 262 с.
16. Мильштейн Я. Ф. Лист. / Мильштейн Я. Изд. 2-е, расширенное и дополненное. Т.2. М., «Музыка», 1970, — 600 с.
17. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Пособие для ст. высш. муз. уч. Заведений / Назайкинский Е. — М. : Гуманитар. издат. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
18. Сирятський В. О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва: навч. посібник / В. О. Сирятський. — Харків: Факт, 2003. — 144 с.
19. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 320 с.
20. Чередниченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки / Т.Чередниченко // LAUDAMUS. К 60-летию Ю. Н. Холопова: сб.ст. / Моск. гос. конс. им.П. И. Чайковского; [отв. ред. В .С. Ценова; ред. А. В. Власов, М. Л. Сторожко; сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. — М., 1992. — С. 40–48.
21. Шохман Г. Размышляя о стиле / Г.Шохман // Совет. музыка. — 1991. — №8. — С. 8–12.
22. Шуман Р. Письма. [В 2 т.]. Т.2. 1840-1856 / Роберт Шуман; [пер. с нем., сост., науч. ред., вступ. ст., коммент., указ. Д. В. Житомирского]. — М. : Музгиз, 1982. — 525 с.
23. «Metoda» Chopina // Ruch muzyczny. — 1968. — №12. — S. 5–7.

Надійшла до редколегії 10.04.2013 р.

УДК 783.2:27–144.892

О. Л. ЗАВЕРУХА

«ЛІТУРГІЧНІ ПІСНЕСПІВИ» В. СИЛЬВЕСТРОВА: ЄДНІСТЬ БОЖЕСТВЕННОГО І МАТЕРІАЛЬНОГО

Обґрунтовується єдність Божественного та матеріального буття в християнському континуумі світогляду, що втілене в «Літургичних піснеспівах» В. Сильвестрова на рівні індивідуального композиторського прочитання.

Ключові слова: *Логос-Отець, першобраз, споглядальність, часопростір, сучасне хорове письмо.*

Обосновывается единство Божественного и материального бытия в христианском континууме мировоззрения, которое воплощено в «Литургических песнопениях» В. Сильвестрова на уровне индивидуального композиторского прочтения.

Ключевые слова: *Логос-Отец, первообраз, созерцательность, современное хоровое письмо.*