

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
Міністерство культури та інформаційної політики України

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ХЕ ВЕНЬЛІ

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61+786.2

**ХРОНОТОПІЧНІ ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ
Ф. ШОПЕНА: ІНТЕРПРЕТАТИВНО-СТИЛЬОВИЙ ПІДХІД**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)

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

————— *Хе Веньлі*

*Науковий керівник – ФІЛАТОВА Ольга Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент*

Одеса – 2020

АНОТАЦІЯ

Хе Веньлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, міністерство культури України, Одеса, 2020.

Актуальність теми дослідження визначається тим, що фортепіанна творчість Ф. Шопена є особливим явищем в історичному часопросторі світової музичної культури, котре набуває нового художньо-сміслового резонансу на початку ХХІ століття. Створені польським композитором романтичної доби музичні образи, відкриті ним мовні засоби, композиційно-драматургічні ресурси фортепіанного звучання є постійним предметом творчо-виконавської та науково-теоретичної інтерпретації. Художньо-символічний зміст творчості Шопена не лише не вичерпується з перебігом часу, а й виявляє тенденцію зростання, завдяки унікальним властивостям авторського стилю. Фактором актуалізації уваги до творчості польського майстра є відзначений виконавськими пошуками новий етап розвитку світового шопенознавства – як інтерпретативної галузі, що передбачає і теоретичні розробки, і художньо-творчі апробації, з метою укріпити стильові позиції як піанізму у цілому, так і окремих національних піаністичних шкіл.

Відтак фортепіанний стиль Шопена сьогодні постає як світовий універсальний феномен, здатний приймати значення мета-історичної домінанти музично-виконавської культури, тому заслуговує на послідовне та систематичне вивчення.

Мета дисертації – розкрити хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена як системну основу музичного ідіостилю (індивідуально-авторського мовного стилю).

Хронологічні межі дослідження детерміновані, з одного боку, часопросторовим контекстом життя і творчості Ф. Шопена, тобто романтичним періодом становлення європейського музичного мистецтва; з іншого – сучасним станом музикознавчої та піаністичної шопеніани, новою пізнавально-оцінною ситуацією, що склалася навколо стильового феномена Шопена на початку ХХІ століття. Таким чином, вони визначаються і історичними музичними артефактами, і їх сучасною теоретичною та творчо-практичною рефлексією.

Матеріалом дослідження послужили фортепіанні твори Ф. Шопена з цілісним охоптом їх жанрових різновидів (сонати, балади, полонези, мазурки, скерцо, ноктюрни, прелюдії, етюд, експромти, Баркарола, Фантазія, Колискова) та існуюча у зв'язку з ними виконавська традиція.

У першому розділі дослідження визначаються провідні підходи до явища музичного хронотопу та ті ключові моменти його музикознавчої оцінки, що зумовлені спорідненістю часопросторових та стилеутворюючих процесів в музиці. Стильове мислення, особлива стильова семантика постають необхідними категоріями у вивченні фортепіанної спадщини Ф. Шопена, оскільки дозволяють найширшим чином охоплювати створену ним систему образів та мовних засобів, виявляти їх сумісні концептуальні риси.

Другий розділ дисертації присвячений розвитку цілісного текстологічного підходу до фортепіанної поетики Ф. Шопена як до ідіостильового феномена, що зумовлений авторським художнім світобаченням, дозволяє відкривати нові мовленнєві засоби музики, водночас вдосконалювати константні властивості й якості музичного діяння, мелосфери та семіосфери фортепіанної музики.

Матеріал **третього розділу** спрямований до визначення основних концептуально-образних хронотопічних складових фортепіанних творів Ф. Шопена як єдності композиторських та виконавських мовно-стильових установок, що дозволяє пропонувати типологічні характеристики різних

рівнів часопросторової організації *фортепіанного тексту* та виявляти його складну інтерпретативну природу.

Теоретична модель роботи базується на музикознавчій розробці категорії хронотопу; доведено, що для процесу музичного діяння показовою є тотальна єдність репрезентації часу, внаслідок чого нівелюється перехід між минулим, сьогоденням та майбутнім: композиційний час в музиці, як буквально реалізований музичний хронотоп, розміщується у теперішньому та відтворюється шляхом безпосереднього сприйняття. Тому явище концептуалізації в музиці виявляється тісно пов'язаним зі способами побудови художньої форми у часопросторі, зокрема зі засобами структурування – конструювання звукової тканини, тобто з текстовими параметрами музичного твору, що завжди існують у русі – і не лише звуко-процесуальному, а й психологічно-інтерпретативному. Як відповідне до формально-змістових особливостей музичного мистецтва, пропонується поняття образу-концепту, що передбачає певне коло семантичних текстоутворюючих складових – або текстових передумов, прототипів смислотворення. Взаємодія текстових умов та смислових значень реалізується у семантичних модальностях, котрі поєднують форму та зміст, вірніше реалізують єдність змістового та формального планів музики. Поняття семантичної модальності виступає не лише доповненням до теоретичної репрезентації єдиного й цілісного образу-концепту або загально-текстового хронотопа; воно вказує на внутрішній динамічний стрижень музичного мислення, оскільки образний зміст музики перебуває в русі.

Історичний ракурс дослідження обумовлений вивченням долі та музичної творчості Ф. Шопена як двох головних складових його стильового самовизначення; відзначається, що життєвий й мистецький шлях Шопена належить до романтичної доби, тобто до того періоду розвитку європейської музики, коли особистісне визначення, самоактуалізація поставали у єдності з виявленням національного характеру, національних ідеалів музичної культури. Навіть після розставання з земним життям, Шопен продовжує

створювати символічний осередок навколо свого імені, власної постаті, долі, перебудовуючи свій життєвий шлях у легенду, певний культурний міф, у цьому не поступаючись Баху або Моцарту. Його єдиний умовно-реальний образ виступає замісником, символічним заміщенням ідеї музики не лише завдяки значущості, розповсюдженості його творів, а у силу глибинної музикальності його власної особистості, життя, що було повністю віддане, присвячене музиці. Шопенівське начало, шопенізми, «шопенівські модуси», «шопеніана» тощо входять до тезаурусу музичної культури як самостійні хронотопи музичного мистецтва, в його історично-інституціональному та структурно-смісловому вимірах.

Поняттєво-методичне прямування дослідження визначається історичним підходом та принципами системного теоретичного моделювання; передбачає поєднання жанрово-стильового, текстологічного та семіологічного ракурсів оцінки музичних явищ, оновлення музикознавчої авторології у бік узагальнюючого хронотопічного та конкретизуючого прагматичного виконавського підходів.

Розкриття хронотопічних засад фортепіанної творчості Ф. Шопена як системної основи музичного ідіостилю (індивідуально-авторського мовного стилю) відбувається шляхом вилучення, категоріального визначення та подальшої теоретичної систематизації явищ хронотопу, стилю – ідіостилю, образу автора, образу-концепту, тексту – як сукупності контекстуальних та інтекстуальних умов творчості, жанрових чинників, музичного мовлення, включаючи поліжанровість та авторизацію жанрової стилістики, виконавських стилістичних чинників, що утворюють виконавські семантичні модальності всередині авторського (композиторського) музичного тексту. Взаємодія названих явищ є визначальною для формування ідіостилю Ф. Шопена як хронотопічного феномена та зумовлює шляхи вирішення поставлених у роботі завдань.

Визначення інноваційних підходів до фортепіанної творчості Ф. Шопена, зокрема у зв'язку з залученням категорії хронотопу, дозволяє

стверджувати, що поняття хронотопу і концепту вказують на дві сторони єдиного процесу образного самоздійснення музики у композиційному русі, а даний різновид руху передбачає задіяння жанрових моделей та проектування стильової пам'яті, як пам'яті про ідеальні складові музичної форми, тобто про результати музичного осмислення. Хронотопічна природа музики зумовлена її звуковою організацією на рівні завершених, водночас відкритих до подальшого «руху» й перетворення, текстових утворень. Музичний хронотоп є цілісним семантичним явищем, текстові складові якого можуть бути виявленими лише аналітичним теоретичним шляхом, а в художній практиці існують у нероздільній єдності, як, власне і процес музичного мислення – як мислення в музиці та музикою.

При визначенні головних образів-концептів, ідіостильових хронотопів фортепіанної музики Ф. Шопена на перший план виходить польська тематична сфера. Польська музика у її первинно-жанрових зразках була для Шопена макро-знаком спогадів, відкриттям теми повернення додому, витоками образів буття у рідному середовищі, справжнього Дому; це була втілена у звучанні пам'ять, як духовно-генетичний феномен, від якої розпочалася й особистісна пам'ять митця. З цією образною сферою пов'язані різноманітні поліжанрові ефекти, в яких беруть участь мазурочні та полонезні теми.

Виокремлюється значення баладності як складної семантичної модальності, зумовленої циклічним завданням на концептуальному рівні. Усі чотири балади Шопена втілюють головні концепти – пам'яті про Вітчизну, Дому та життєвого шляху, що у даній жанровій формі виявляють тісну залежність один від одного, а їх взаємодія веде до яскравого здійснення третього (Любов, досягнення, вільний політ) та четвертого концептів, особливо третього, оскільки образний задум балад, у цілому, зберігає оптимістичний характер, власне, як і вся образна система шопенівської музики. Четвертий концепт (розставання, зупинка, прощання, Смерть)

найвиразніше втілюється у прелюдіях, деяких ноктюрнах та, звісно, у Другій сонаті.

Ключові слова: фортепіанна творчість Ф. Шопена, музичний хронотоп, ідіостиль, образ автора, образ-концепт, фортепіанний текст, контекстуальні та інтекстуальні умови музичної творчості, жанрові чинники, поліжанровість, виконавські семантичні (мовно-стилістичні) модальності.

ABSTRACT

He Wenli. Chronotopic principles of Chopin's piano work: interpretive and stylistic approach. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for scientific degree of the Candidate of Art History (Doctor of philosophy) on a specialty 17.00.03 "Musical art". - Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2020.

The relevance of the research topic is determined by the fact that Chopin's piano work is a special phenomenon in the historical space and time of world musical culture, which acquires a new artistic and semantic resonance at the beginning of the XXI century. The musical images created by the Polish composer of the Romantic era, the language means discovered by him, the compositional and dramatic resources of the piano sound are a constant subject of creative-performing and scientific and theoretical interpretation. The artistic and symbolic content of Chopin's work not only does not end with the passage of time, but also shows a tendency to grow, thanks to the unique properties of the author's style. A new stage in the development of world studying Chopin, as an interpretive field involving both theoretical developments and artistic and approbation, in order to strengthen the stylistic positions of both pianism in general and individual national pianist schools, is a factor in actualizing attention to the work of Polish master.

Thus, Chopin's piano style today appears as a global universal phenomenon, able to take on the significance of the meta-historical dominant of musical and performing culture, so it deserves a consistent and systematic study.

The aim of the dissertation is to reveal the chronotopic principles of Chopin's piano work as a systemic basis of musical idiostyle (individual-author's language style).

The chronological boundaries of the study are determined, on the one hand, by the space and time context of the life and work of F. Chopin, so, the romantic period of formation of European musical art; on the other – the current state of musicological and pianist Chopiniana, a new cognitive and evaluative situation that has developed around the stylistic phenomenon of Chopin at the beginning of the XXI century. Thus, they are determined by historical musical artifacts and their modern theoretical and creative-practical reflection.

The material of the study was the piano compositions of F. Chopin with a comprehensive coverage of their genres (sonatas, ballads, polonaises, mazurkas, scherzo, nocturnes, preludes, sketches, and impromptu, Barcarol, Fantasy, and Lullaby) and the existing tradition in connection with them.

The first section of the study identifies the leading approaches to the phenomenon of musical chronotope and the key points of its musicological assessment, which are due to the affinity of spatial, temporal and style-creating processes in music. Style thinking, special stylistic semantics appear as necessary categories in the study of Chopin's piano heritage, as they allow to cover the system of images and linguistic means created by him in the widest possible way, to reveal their compatible conceptual features.

The second section of the dissertation is devoted to the development of a holistic textual approach to Chopin's piano poetics as an idiostyle phenomenon, due to the author's artistic worldview, allows to discover new means of music, while improving the constant properties and qualities of musical action, meteopheres and melospheres.

The material of **the third section** is aimed at defining the main conceptual and figurative chronotopic components of Chopin's piano compositions as a unity of compositional and performing linguistic and stylistic attitudes, which allows to offer typological characteristics of different levels of spatial and temporal organization of piano text and reveal its complex interpretive nature.

The theoretical model of work is based on the musicological development of the chronotope category. It is proved that the total unity of time representation is indicative of the process of musical action, as a result of which the transition between past, present and future is leveled: compositional time in music, as a literally realized musical chronotope, is placed in the present and reproduced by direct perception. Therefore, the phenomenon of conceptualization in music is closely related to ways of constructing art forms in space and time, in particular with the means of structuring - constructing sound fabric, it means, with the textual parameters of a musical composition that always exist in motion - and not only sound-procedural but also psychological and interpretive. As corresponding to the formal and semantic features of musical art, the concept of image-concept is proposed, which provides a certain range of semantic text-forming components - or textual preconditions, prototypes of meaning-making. The interaction of textual conditions and semantic meanings is realized in semantic modalities, which combine form and content, or rather realize the unity of semantic and formal plans of music. The concept of semantic modality is not only a supplement to the theoretical representation of a single and integral image-concept or general-text chronotope; it points to the inner dynamic core of musical thinking, as the figurative meaning of music is in motion.

The historical perspective of the study is due to the study of the fate and musical creativity of F. Chopin as the two main components of his stylistic self-determination. It is noted that the life and artistic path of Chopin belongs to the Romantic era, to the period of development of European music, when personal definition, self-actualization came together with the manifestation of national character, national ideals of musical culture. Even after leaving his earthly life,

Chopin continues to create a symbolic center around his name, his own figure, destiny, rebuilding his life into a legend, a certain cultural myth, not inferior to Bach or Mozart. His only conditionally real image is a substitute, a symbolic substitute for the idea of music not only due to the significance, prevalence of his compositions, but due to the deep musicality of his own personality, a life that was completely devoted to music. Chopin's beginnings, Chopinisms, "Chopin's modes", "Chopiniana", etc. are included in the thesaurus of musical culture as independent chronotopes of musical art, in its historical-institutional and structural-semantic dimensions.

The conceptual and methodological direction of the research is determined by the historical approach and principles of systematic theoretical modeling; it provides a combination of genre and style, textual and semiological perspectives of assessment of musical phenomena, updating of musicological autorology in the direction of generalizing chronotopic and concretizing pragmatic performance approaches.

The disclosure of the chronotopic principles of Chopin's piano work as a systemic basis of musical idiostyle (individual authorial language style) occurs by extraction, categorical definition and further theoretical systematization of the phenomena of chronotope, style – idiostyle, image of the author, image-concept, text - as a set of contextual textual conditions of creativity, genre factors, musical speech, including polygenre and authorization of genre stylistics, performing stylistic factors that form performing semantic modalities within the author's (composer's) musical text. The interaction of these phenomena is crucial for the formation of F. Chopin's idiostyle as a chronotopic phenomenon and determines the ways of solving the tasks set in the work.

Defining innovative approaches to piano art by F. Chopin, in particular in connection with the category of chronotope, suggests that the concept of chronotope and concept indicate two sides of a single process of figurative self-realization of music in compositional movement, and this type of movement involves genre models and designing stylistic memory as a memory of the ideal

components of the musical form, it means, the results of musical comprehension. The chronotopic nature of music is at the level of complete due to its sound organization, at the same time open to further "movement" and transformation, textual formations. Musical chronotope is a holistic semantic phenomenon, the textual components of which can be identified only by analytical theoretical way, and in artistic practice exist in inseparable unity, as, in fact, the process of musical thinking – as thinking in music and with music.

In determining the main images-concepts, idiostyle chronotopes of F. Chopin's piano music, the Polish thematic sphere comes to the fore. Polish music in its original genre samples was for Chopin a macro-sign of memories, the discovery of the topic of returning home, the origins of images of life in the native environment, a real home; it was embodied in the sound of memory, as a spiritual and genetic phenomenon, from which began the personal memory of the artist. Various multi-genre effects are associated with this figurative sphere, in which mazurka and polonaise themes take part.

The significance of ballad as a complex semantic modality due to a cyclical task at the conceptual level is highlighted. All four Chopin ballads embody the main concepts – the memory of the Fatherland, Home and way of life, which in this genre form are closely interdependent, and their interaction leads to the bright implementation of the third (Love, achievement, free flight) and fourth concepts, especially the third, because the figurative design of ballads, in general, remains optimistic, in fact, like the whole figurative system of Chopin's music. The fourth concept (leaving, stopping, farewell, Death) is most clearly embodied in the preludes, some nocturnes and, of course, in the Second Sonata.

Key words: F. Chopin's piano work, musical chronotope, idiostyle, image of the author, image-concept, piano text, contextual and textual conditions of musical creativity, genre factors, polygenre, performing semantic (linguistic and stylistic) modalities.

Основні положення дослідження викладені у публікаціях у спеціалізованих фахових виданнях України:

1. Хе Веньлі. Інтерпретативно-стильові підходи до фортепіанного мистецтва Ф. Шопена. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 349–360.
2. Хе Веньлі. Мелодичні засади фортепіанного стилю Ф. Шопена: актуальні музикознавчі підходи. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 26. С. 74–86.
3. Хе Веньлі. Баладність як музично-мовна модальність в фортепіанній творчості Ф. Шопена. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 173–183.
4. Хе Веньлі. Стильове мислення Ф. Шопена як предмет музикознавчого та виконавського вивчення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 75–84.

в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):

1. Хе Веньли. Музыкально-исполнительское творчество в свете авторологического подхода: к проблеме художественного (вторичного) автора в музыке. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №6. S. 11–17.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	3
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ПРО ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Ф. ШОПЕНА.....	19
1.1. Актуальні музикознавчі аспекти проблеми художнього хронотопу..	19
1.2. Стиль в музиці як спатіально-темпоральна категорія.....	36
1.3. Феномен стильового мислення та творча особистість Ф. Шопена...48	48
Висновки до Розділу 1.....	65
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАТИВНІ ЧИННИКИ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ Ф. ШОПЕНА: ВІД АВТОРСЬКИХ ВІДКРИТТІВ ДО ВИЯВЛЕННЯ ОБРАЗУ АВТОРА.....	69
2.1. Контекстуальні та інтекстуальні умови формування фортепіанного стилю Ф. Шопена.....	69
2.2. Своєрідність втілення образу автора в музиці Ф. Шопена.....	85
2.3. Мелодичні засади фортепіанного стилю Ф. Шопена: актуальні музикознавчі підходи.....	94
Висновки до Розділу 2.....	116
РОЗДІЛ 3. ЧАСОПРОСТОРОВІ ВЛАСТИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ТЕКСТУ В ТВОРЧОСТІ ШОПЕНА ТА СУЧАСНА ВИКОНАВСЬКА ТРАДИЦІЯ.....	120
3.1. Стилістичний та образний тезаурус фортепіанних творів Ф. Шопена.....	120
3.2. Авторські ідіостильові хронотопи в музиці Ф. Шопена.....	132
2.3. Принципи дії і типи мовно-стилістичної семантичної модальності у фортепіанній творчості Ф. Шопена: виконавська інтерпретація.....	150
Висновки до Розділу 3.....	169
ВИСНОВКИ.....	173
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	184

ДОДАТОК А.....	201
----------------	-----

ВСТУП

Актуальність теми дослідження визначається тим, що фортепіанна творчість Ф. Шопена є особливим явищем в історичному часопросторі світової музичної культури, котре набуває нового художньо-сміслового резонансу на початку ХХІ століття. Створені польським композитором романтичної доби музичні образи, відкриті ним мовні засоби, композиційно-драматургічні ресурси фортепіанного звучання є постійним предметом творчо-виконавської та науково-теоретичної інтерпретації. Художньо-символічний зміст творчості Шопена не лише не вичерпується з перебігом часу, а й виявляє тенденцію зростання, завдяки унікальним властивостям авторського стилю.

Ця загадка, ця особлива енігматичність стилю Ф. Шопена зумовлена поєднанням у його фортепіанній музиці семантичної широти й узагальненості з інтонаційною індивідуацією та мовною евристичністю; важливим чинником зростання інтересу до його творів у сьогоденні є те, що концептуальні засади його фортепіанної поезики дозволяють знайти відповіді на питання про природу музичного мислення та справжнє естетичне призначення музики, які є першорядними у сучасному пошуку виходу зі смислової мистецької кризи.

Винайдена Шопеном творча система демонструє динамічну єдність композиторських і виконавських намірів та уявлень, дозволяє суттєво змінювати підхід до категорії музичного автора, розширюючи не лише дану категорію, а й увесь ціннісний підхід до вивчення змісту й форми музики. На першому плані оновленої категоризації індивідуального авторського стилю в музиці сьогодні постає явище й поняття хронотопу, яке ще не знайшло адекватного та задовільного використання у музикознавчому дискурсі.

Фортепіанна творчість Шопена також виявляє нерозривну єдність особистісних інтенцій митця та мовного упорядкування музики, що є

необхідною умовою визначення хронотопічних засад музичного стилетворення та властивостей стильової семантики як вищого рівня музичного мислення. Таким чином, взаємозумовленість й взаємодія авторського стилю та явища хронотопу (часопросторової організації музичного звучання і музичних значень) постає **актуальним проблемним чинником** цілісного вивчення фортепіанного метода Шопена.

Ще одним **фактором актуалізації** уваги до творчості польського майстра є відзначений виконавськими пошуками новий етап розвитку світового шопенознавства – як інтерпретативної галузі, що передбачає і теоретичні розробки, і художньо-творчі апробації, з метою укріпити стильові позиції як піанізму у цілому, так і окремих національних піаністичних шкіл.

Відтак фортепіанний стиль Шопена сьогодні постає як світовий універсальний феномен, здатний приймати значення мета-історичної домінанти музично-виконавської культури, тому заслуговує на послідовне та систематичне вивчення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснене відповідно до плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової на 2017–2021 роки, зокрема до теми № 8 – «Теорія стилю у музикознавстві».

Хронологічні межі дослідження детерміновані, з одного боку, часопросторовим контекстом життя і творчості Ф. Шопена, тобто романтичним періодом становлення європейського музичного мистецтва; з іншого – сучасним станом музикознавчої та піаністичної шопеніани, новою пізнавально-оцінною ситуацією, що склалася навколо стильового феномена Шопена на початку XXI століття. Таким чином, вони визначаються і історичними музичними артефактами, і їх сучасною теоретичною та творчо-практичною рефлексією.

Матеріалом дослідження послужили фортепіанні твори Ф. Шопена з цілісним охоптом їх жанрових різновидів та існуюча у зв'язку з ними виконавська традиція.

Методологічна основа роботи зумовлена її проблемними прямуюваннями, включає історичні підходи та теоретичне моделювання; передбачає поєднання жанрово-стильового, текстологічного та семіологічного ракурсів оцінки музичних явищ, оновлення музикознавчої авторології у бік узагальнюючого хронотопічного та конкретизуючого прагматичного виконавського підходів.

Теоретична база дисертації формується відповідно до обраної методології. Її складовими є:

– праці, присвячені особистості та творчому спадку Ф. Шопена, серед яких на перше місце висуваються роботи останніх двох десятиліть, тобто сучасні дослідження (Б. Асаф'єв, Г. Балтер, В. Богданов-Березовський, Н. Бондаренко, Н. Буслаєва, І. Белза, С. Варганов, Н. Вієру, А. Гаврілін, О. Гольденвейзер, В. Данілов, Д. Житомирський, С. Заборін, К. Зенкін, Н. Кашкадамова, Г. Коган, В. Конен, Ю. Кремльов, З. Лісса, А. Ляхович, Л. Мазель, С. Маркус, І. Мартинов, Я. Мільштейн, В. Ніколаєв, О. Новицька, О. Потоцька, В. Протопопов, Т. Самвелян, О. Соловцов, М. Томашевський, Ю. Тюлін, Г. Ципін О. Чеботаренко, С. Школяренко, Z. Chechlinska;

– дослідні концепції, що дозволяють розвивати мистецтвознавчі підходи до стилю та семантики в музиці, семіологічні аспекти музикознавчого дискурсу (Л. Акопян, М. Арановський, М. Аркадьєв, В. Бобровський, М. Бонфельд, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, В. Забірченко, Н. Корихалова, І. Коханік, М. Лобанова, А. Малінковська, Ма Сінсін, В. Медушевський, В. Москаленко, Є. Назайкинський, Л. Нікітіна, О. Притикіна, І. Пясковський, В. Ражніков, Л. Саввіна, О. Самойленко, С. Скребков, М. Скребкова-Філатова, С. Тишко, В. Холопова, A. Merriam, Ch. F. D. Schubart, E. Tarasti);

– гуманітарні та музикознавчі праці методологічного характеру, що дозволяють оновлювати концепції часу та простору, запроваджувати категорії хронотопу та автору до вивчення музичної поетики, процесу музичного осмислення (С. Аверінцев, М. Бахтін, Н. Бонецька, Ф. Василюк,

Л. Виготський, Г. Гадамер, Є. Гуренко, В. Дем'янков, Л. Казанцева, О. Кіршинова, Н. Лебедєва, О. Леонтєв, Д. Лихачов, Ю. Лотман, В. Мартинов, А. Медова, Г. Орлов, М. Петінова, О. Пігалев, О. Ручьєвська, Н. Сергієва, О. Спорихіна, В. Суханцева, А. Торопова, О. Фаустов, Е. Фромм, М. Холодна, Й. Хоффман, У. Еко).

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

Вперше:

- запропонований системний підхід до явища музичного хронотопу у творчості Ф. Шопена, розроблені текстологічні семантичні передумови вивчення хронотопічних засад музичної творчості;
- виявлена взаємозалежність хронотопу та образу-концепту в фортепіанній музиці Ф. Шопена, визначені їх спільні семантичні зони та предметні функції;
- розвинене поняття ідіостилю та доведене його значущість у вивченні своєрідності авторського стильового мислення Ф. Шопена;
- запроваджений типологічний підхід до текстологічних аспектів виконавської інтерпретації, зокрема апробоване поняття мовно-стилістичної виконавської модальності.

Одержали подальший розвиток:

- інтерпретативно-стильовий підхід до фортепіанної творчості Ф. Шопена;
- поняття музичного автора та предметно-поняттєві критерії музикознавчої авторології.

Уточнене:

- категорії музичного стилю та музичного мислення;
- уявлення про образний зміст фортепіанної музики Ф. Шопена.

Практичне значення роботи. Матеріали дисертації можуть бути використані в освітньому процесі в середніх та вищих закладах музичної освіти України та Китаю, залучатися до навчальних курсів історії та теорії виконавства, історії зарубіжної музики, до індивідуальної підготовки у класі

спеціального фортепіано; вони є актуальними для процесу особистої професійної підготовки піаніста, дозволяють поглиблювати музикознавчі критерії оцінки композиторської спадщини.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 9): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 20–21 квітня 2020 р.

Публікації. За темою дисертації опубліковані 5 статей, з них 4 – у спеціалізованих наукових збірниках, затверджених Міністерством освіти і науки України, 1 – у періодичному науковому іноземному виданні (Австрія).

Структура роботи. Робота складається з вступу, 3 розділів, що включають 9 підрозділів, і висновків, що містять узагальнення головних результатів дослідження. Обсяг основного тексту дисертації – 171 сторінка, список використаної літератури містить 202 позиції.

РОЗДІЛ 1

ПРО ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Ф. ШОПЕНА

У першому розділі дослідження визначаються провідні підходи до явища музичного хронотопу та ті ключові моменти його музикознавчої оцінки, що зумовлені спорідненістю часопросторових та стилеутворюючих процесів в музиці. Сильове мислення, особлива стильова семантика постають необхідними категоріями у вивченні фортеп'янової спадщини Ф. Шопена, оскільки дозволяють найширшим чином охоплювати створену ним систему образів та мовних засобів, виявляти їх сумісні концептуальні риси.

1.1. Актуальні музикознавчі аспекти проблеми художнього хронотопу

Категорія хронотопу та заснований на ній дослідницький мистецтвознавчий підхід ще не набули достатнього резонансу у музичній науці. І причиною тут постає, по-перше, складність самого поняття хронотопу, що застосовується та розвивається переважно у літературознавчих працях на засадах вчення М. Бахтіна [11–13]; по-друге методичні труднощі вивчення темпоральних (часових) та спатіальних (просторових) чинників, якостей, показників музичного мистецтва, як у його загальній художній організації, так і стосовно побудови матеріалу окремого музичного твору. Між тим поза даною категорією, саме як двоїсто-цілісною, не можна зрозуміти сутності тих художніх процесів, що відбуваються у музичному мистецтві як специфічному мовно-текстологічному середовищі.

Особливо актуальним постає *хронотопічний підхід* до тих композиторських поетик, які поєднують традиційні сталі настанови художнього мислення з індивідуальними творчими ідеями у неповторний

авторський спосіб. Адже час та простір є фундаментальними поняттями дійсного та мистецького буття, що визначають і канонічні, і новаторські-оригінальні форми музичного мислення й стилетворення.

Поєднання разом історичного та особистісно-психологічного вимірів часу у музиці, особливі авторські способів узгодження даних смислових величин з фактурно-стилістичними умовами музики вирізняють творчий метод, фортепіанну поетику Ф. Шопена, що стає одним з головних чинників звернення до проблеми хронотопу та явища хронотопічної організації художнього твору при дослідженні його стилю.

Розпочинаючи рух до музики Ф. Шопена з виявлення загальних принципів вивчення поняття й явища хронотопу, зазначимо спершу, що, за справедливою думкою М. Бахтіна, усіякий вступ до сфери смислу є можливим лише через ворота хронотопів [12, с. 406]; водночас Бахтін зауважує, що процес освоєння часу та простору у мистецтві, як реальної та історичної величин, так само, як і процес розкриття сутності людини, яка існує у цих двох основних вимірах дійсності, протікає ускладнено та переривчасто. Феномени часу та простору освоюються людством та мистецькими формами, по-перше, частіше розрізнено, ніж разом, по-друге, з деяких окремих сторін, а не цілісно. І це пояснюється складною побудовою самих цих феноменів, відповідно – складністю методів відбиття й художньої обробки їх сторін.

М. Бахтін одним з перших мистецтвознавців запропонував введення поняття хронотопу, оскільки воно міцно узгоджує між собою явища часу та простору, дозволяє переконуватися у їх взаємозалежності. Бахтін вказував, що термін «хронотоп» уживався в математиці та природознавстві, був обґрунтований на ґрунті теорії відносності (А. Ейнштейна). Однак у сфері мистецтва він набуває нового змісту та нової методичної ваги, тому що відповідає корінній природі художньої дійсності, її здатності упередметнювати ідеаційні уявлення та відносини, буквально означувати світ ідей. Тому літературознавець пропонує розуміти хронотоп як *досить широку*

формально-змістову категорію літератури, що вказує на художньо-образне злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному мистецькому композиційному цілому. Завдяки специфічним мовним засобам мистецтва (літератури, зокрема) час постає згущеним та ущільненим, «стає художньо-зримим», а простір набуває нової предметної вагомості, інтенсифікується, оцінюється та вимірюється на засадах часу. За поглядом М. Бахтіна, хронотопічна організація стосується всіх рівнів твору, причому вивчає дослідник саме літературний твір, що має конкретні вербалізовані змістові показники.

Спираючись на них, Бахтін встановлює, що хронотоп у літературі має *жанрове* походження, а жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом, а оскільки хронотоп, як узагальнююча формально-змістова категорія, визначає і образ людини в літературі, то у коло хронотопічних важелів, чинників втягується і стильове начало, прийоми, риси стилетворення.

У нарисах з історичної поетики М. Бахтін намагається показати процес становлення художніх хронотопів на матеріалі розвитку різних жанрових різновидів європейського роману, починаючи від так званого «грецького роману» і завершуючи романом Ф. Рабле. Встановлюючи певну типологію романних хронотопів, як історично вироблену, він закладає темпорально-спатіальні основи теорії романного жанру, з усією сукупністю вхідних до неї стильових різновидів романної композиції, стилістичних «обертонів» романного слова [12].

Відтак хронотопи в літературі (в мистецтві) виявляють єдність культурно-історичного та творчо-мисленневого досвіду, колективної та індивідуальної свідомості, жанрового та стильового начал. Позиції М. Бахтіна, що набувають вихідного категоріально-засадничого значення, дозволяють розуміти, що хронотоп зумовлює єдність літературного твору та реальної дійсності, але ціннісно добудовуючи, доповнюючи людську дійсність, надаючи їй нових смислових вимірів.

Завдяки художній формі виявляється, що усі просторові та часові відносини людини є невіддільними одна від одної та емоційно-ціннісно забарвленими. М. Бахтін підкреслює, що абстрактне мислення може помислити час і простір у їх роздільності та відволіктися від їх емоційно-ціннісного змісту, але «живе» художнє споглядання (що конкретизує хід думки, додаючи до нього хід переживання) нічого не розділяє та ні від чого не відмовляється, охоплюючи явище дійсності «у всій його цілісності й повноті». Хронотопічна визначеність змісту художнього твору постає його ціннісною визначеністю, а сам хронотоп носієм конкретизованого художнього смислу.

Темпоральні та спатіальні аспекти художньої форми, приналежні до неї прийоми – це «хронотопічні цінності», що пронизують художній зміст на різних його рівнях та у різних його обсягах. Тому сам хронотопічний метод – це система способів темпорально-спатіального реконструювання життєвої дійсності, світу людини у мистецтві, що потребує спеціального поглибленого та диференційованого вивчення. Кожний мотив, кожний образ, кожний стилістичний текстовий елемент художнього твору може розглядатися з хронотопічної точки зору, оскільки входить до цілісності мистецької композиції. Звідси й потреба визначати *власну семантику художнього хронотопу – формулювати семантичні функції хронотопічних побудов, прийомів, тобто розподіляти зони семантичної дії (смыслотворення) хронотопічних засобів у виразовій системі художнього тексту.*

У праці М. Бахтіна [12] виокремлюються декілька опорних для розвитку літературного задуму (романного задуму) *семантичних моделей хронотопу.*

Зокрема, разом номінуються *хронотоп зустрічі*, у якому переважає часовий відтінок, маючий високий ступінь емоційно-ціннісної інтенсивності, та *хронотоп шляху*, котрий має просторовий нахил та більш широкий композиційний обсяг, але є дещо «розсіяним», володіє меншою емоційно-ціннісною інтенсивністю. Водночас зустрічі в романі звичайно відбуваються

на «дорозі», на шляху, а сам *шлях* може тлумачитися у символічному прямуванні до ідеї, образу *людської долі*, звідси і до *ідеї людяності* та інших якісних критеріїв людського існування.

Категорія шляху розкривається і як самопізнання, шлях до себе – до смислової глибини власної свідомості людини, до сутності буття і таке інше. Нове художнє осмислення звичних предметних реалій відбувається на основі поглибленого розуміння часових та просторових орієнтирів людського життя, включаючи життєвий досвід самого автора мистецького твору. Таким чином включається до хронотопічних факторів (інтеграторів) художнього змісту й *авторське «Я» або творча особистість*, з її зовнішніми та внутрішніми показниками; вона постає і каталізатором (мотиватором), і поєднуючим началом у різноманітті художніх подій, коли можуть мовби випадково зустрітися ті, хто зазвичай роз'єднаний часом та простором, коли сполучаються різні просторові й часові плани, субстанції людських долі, а час упередметнюється у просторі, дістається власної ходи у ньому, тоді як простір набуває нових метафоричних й символічних якостей. Отже у художній формі унаочнюється і зустріч самих часу та простору, перейнята новою емоційно-ціннісною інтенсивністю, що зазначається як мотив (хронотоп) *порогу, рубежу*; він взаємодіє з мотивом зустрічі, але найбільш суттєве його виповнення зумовлене *семантикою кризи та життєвого перелому (зламу)*.

Найбільш загальними хронотопічними завданнями, що виконуються й «зустрічаються» у мистецтві, є, за думкою М. Бахтіна, *хронотопи світу та тексту*. Вони відразу дані у зовнішньому предметно-матеріальному існуванні твору та у його загальній композиційній організації, що претендує на статус артефакту, на якості артефактності, таким чином входячи до часопростору культури, до сфери культурної семантики. Світ – твір – людина: це вихідні та основоположні речові умови художньої творчості, її дійсності та дієвості, що узгоджені між собою як різні масштаби часового та просторового виміру.

Як зазначає М. Бахтін [11], у мистецтві нам надається текст, що займає якесь певне місце в просторі, тобто локалізований; створення ж його та ознайомлення з ним протікають у часі, який веде через довгий ряд посередніх ланок до живого людського голосу. Ми завжди, стверджує дослідник, «упираємося у людину», але ми упираємося і у текст також, адже мистецький твір завжди закріплений у якому-небудь матеріалі (у фізичному звучанні, на письмовій стадії – у рукописах, у формі книги). Це й є буквально «артефакти», що входять до буття культури в матеріально безпосередньому та духовно-сміслово опосередкованому вигляді й значенні. Знаходячись, як предмети речового світу, у реальному часо-просторі, де звучить твір, де перебуває рукопис або книга, вони тісно споріднені з реальними *суб'єктами*, котрі їх створили та сприймають, завдяки останнім також реально пересуваючись у часі, утворюючи власний «смісловий шлейф», ціннісний слід у пам'яті культури.

Адже реальні люди, як автори, так і слухачі-читачі, зазвичай знаходяться у різних хронотопічних осередках, іноді досить віддалених, однак, як наголошує Бахтін, вони перебувають у єдиному реальному, відкритому та незавершеному історичному світі, відділеному принциповою пізнавально-комунікативною межею від композиційно завершеного умовного образного світу художнього тексту. Реальний світ зумовлює текст художнього твору, але саме мистецький артефакт надає ціннісної завершеності та смислової повноти існуючій реальній дійсності, відтворюючи її у тексті. Тому *цілісність* та *сміслове перетворення*, разом зі *структурованістю* та *рухомістю*, є сталими композиційними чинниками художніх хронотопів, можуть визначатися, власне, як хронотопічні властивості художнього тексту.

З даних, досить широких, поняттєво-методичних позицій розглядаються хронотоп життєвого шляху й зумовлені ним семантичні категорії у психолінгвістичному дослідженні Н. Сергієвої (2010 [135]). Автор спирається на поняття образу світу та мовної свідомості людини, зіставляючи

їх, як полярні величини, у своєрідному діалозі «культури» з часом. Для множини існуючих моделей часу найбільш важливим є, по-перше, розрізнення часу циклічного та лінійного, по-друге, зіставлення часу концептуального (мислимого та промовленого) та перцептуального (відчутого й пережитого), а також виявлення пов'язаних з ними властивостей часового самоусвідомлення людини. Важливою видається думка Н. Сергієвої про те, що характеристики, надані часу, здатні проектуватися до сфери простору, оскільки обидві категорії, часу та простору, мають надзвичайно високий ступінь узагальнення, умовності-відволікання. Обом на поняттєвому рівні притаманні антиномічні ознаки, зокрема континуальність – дискретність, стійкість – мінливість, нескінченність – фінальність, націленість – зворотний рух і так далі. У психологічному трактуванні вони ототожнюються з явищами самопочуття – суб'єктивного умогляду, але і у царині внутрішнього світу зберігають свої фундаментальні ознаки, зокрема, лінійність та циклічність [135, с. 18–19]. Недарма дослідниця звертається до ідей О. Ухтомського, котрий передбачав хронотопічний склад, хронотопічне обумовлення процесів, які відбуваються у вищій нервовій системі людини, визначають діяльність її свідомості.

У дослідженні О. Ухтомського відтворений основний принцип хронотопу як єдності та взаємопереходу часових і просторових установок й способів оцінки, характеристик об'єкта, що підтверджується сучасними дослідженнями вищої нервової діяльності людини та її вищих психічних функцій. Просторовий характер первинних часових уявлень знайшов відбиток у міфопоетичній лексиці, в образній системі стародавнього епосу, зберігається у поетичній мові як певний щабель метафоризації. Навіть до психологічних визначень проникає концепція хронотопу як символічного відтворення єдності світобудови, зокрема до даного терміну вдається О. Леонтьєв, прагнучи розкрити смисловий зміст особистої людської свідомості та вказуючи на діяльнісні соціокультурні основи останньої. Поняття про семантику культури та так званий культурний час також має

виразний хронотопічний ракурс. Звідси автор дослідження, Н. Сергієва, робить висновок щодо базування культурної картини світу саме на хронотопічних уявленнях, настановах, а таким чином до проблеми хронотопу залучаються проблема пам'яті та життєвої творчості («вчинку життям», за М. Бахтінім) або «життєвого шляху».

Вже на засадах феномена культурної або історично-родової пам'яті варто ще раз розглянути антиномію континуального – дискретного, суцільного – перериваного, бо, з одного боку, дослідниця відзначає передумови обох характеристики у просторі та у часі; з іншого – специфічна предметність простору яскраво свідчить про його дискретну природу як домінуючу, визначальну, тоді як специфіка сприйняття та означення часу свідчить скоріше про його якісну цілісність, предметну єдність й нероздільність, тобто про континуальність як фундаментальну властивість. Всупереч певним твердженням Н. Сергієвої, можемо припустити, що відносини між простором та часом уподібнюються відношенням між матеріально-речовим та ідеаційним уявно-предметним досвідом людини.

На визначенні, співвідношенні та взаємному розвитку двох цих параметрів життєвого досвіду вибудовується психологічний апарат людини, зокрема функціональні структури пам'яті, що забезпечують активний взаємообмін культурно-історичного ціннісного тезаурусу, накопиченого колективною глибинною пам'яттю, та психологічних даних, що обумовлюють індивідуально-особистісну реальність – автобіографічний зріз життєвого шляху або «хронотоп автобіографічної пам'яті» [135, с. 23]. Серед запроваджених філологом понять привертають увагу, як текстологічно спрямовані, «семантичний гештальт» та відповідні до нього «зони мовної свідомості» (й лексичні компоненти), що відкривають предметні передумови, прецеденти мовної семантики та складові гештальту, ті його «вхідні дані» за якими визначається його головне семантичне положення. За думкою Н. Сергієвої, семантичний гештальт характеризує «ядро мовної свідомості»,

здатний засвідчувати її смисловою організацію та постає достатньо надійним інструментом у дослідженні художніх текстів [135, с. 25].

Спрямовуючи низку філологічних спостережень, понять, аналітичних підходів до проблемного поля музикознавства, тобто до матеріалу музики як автономного художньо-мовного порядку, до музичного логосу, зазначимо, що хронотопічна природа музично-образного змісту має як спільні риси, так і суттєві відмінності порівняно з літературною творчістю або якимось іншими художньо-видовими явищами. Для музичного хронотопу у процесі музичного діяння показовою є тотальна єдність репрезентації часу, внаслідок чого нівелюється перехід між минулим, сьогоденням та майбутнім: композиційний час в музиці, як буквально реалізований музичний хронотоп, розміщується у теперішньому та відтворюється шляхом безпосереднього сприйняття. Тому й семантичний гештальт в музиці виявляється більш тісно пов'язаним зі способами побудови художньої форми у часопросторі, зокрема зі засобами структурування – конструювання звукової тканини, тобто з текстовими параметрами музичного твору, що завжди існують у русі – і не лише звуко-процесуальному, а й психологічно-інтерпретативному. Тому більш точним та відповідним до формально-змістових особливостей музичного мистецтва є поняття образу-концепту, що передбачає певне коло семантичних текстоутворюючих складових – або текстових передумов, прототипів смислотворення. Взаємодія текстових умов та смислових значень реалізується у семантичних модальностях, котрі поєднують форму та зміст, вірніше реалізують єдність змістового та формального планів музики.

Поняття семантичної модальності виступає не лише доповненням до теоретичної репрезентації єдиного й цілісного образу-концепту або загально-текстового хронотопа; воно вказує на внутрішній динамічний стрижень музичного мислення, оскільки образний зміст музики перебуває в русі.

Однак треба зазначити, що музичне мистецтво має власний досвід минулого – як минулого музичнотворчого досвіду, зосередженого у типових (або канонічних) жанрових моделях. Потреба у жанровому «спогаді», у

спиранні на сталі взірці музичної комунікації та конструктивні норми обумовлена більш за все тим, що музичні уявлення, з яких виростає і структурна логіка музичної думки, передбачає усупільненість образу й інтонування, розмивання границь особистісного Я, опору на колективне почуття, співпереживання (колективне несвідоме). Разом з цим, музичний часопростір характеризується інтерсуб'єктивністю як домінуючою якістю сприйняття; зростаюча рефлексія – саморефлексія є спорідненою з ліричним началом, з типовою видовою ліричною експресією, тому й автобіографічність стає важливим хронотопом у музиці, особливо в романтичний період, коли особиста людська доля опиняється в осередку більшості пізнавальних процесів, особливо художніх. І з цього боку також виникає тенденція до узагальнення та співпричетності, коли особистісне Я, власне людське Его збільшується до масштабу соціального етосу, стає мірилом цього етосу.

Так, у період романтизму як стилю культури, що в музиці знаменував розвиток *ідіостилу, тобто авторського мовного стилю*, однією з провідних стає *тема повернення*, що породжує власний «гештальт» (хронос та топос), зосереджений в концепті Дому (Вітчизни), як місця, куди треба вертатися за будь-яких обставин, як до місця народження та ініціації, знайдення себе, «місця сили» та джерела натхнення. Цей образ-концепт формується у витоків стильового мислення Ф. Шопена, будучи водночас і типовим для свого часу, і яскравим авторським відкриттям польського майстра.

Теми – образні топоси – в музиці завжди реалізуються у часовому русі, тому *рух* є однією з головних характеристик музичного концепту, на відміну від літературного, а сам рух може сприйматися як *засаднича музична модальність*. Вона може обростати допоміжними характеристиками (музично-текстовими формулами), що фіксують головні моменти буття музичного смислу. Хронотоп і концепт – дві сторони єдиного процесу образного самоздійснення музики у композиційному русі, а даний різновид руху передбачає відновлення *жанрової моделі*, тобто фіксованого у певних

межах історичного руху музичної свідомості, та проектування майбутньої *стильової пам'яті*, як пам'яті про ідеальні складові музичної форми, тобто про результати музичного осмислення.

Таким чином, у попередній постановці питання про специфіку хронотопічних умов музичної творчості, до таких умов віднесемо: єдність лінійності й циклічності; рухливість і структурованість: взаємоперехід континуальності й дискретності в образному сегменті, окремій композиційній побудові, тексту твору у цілому; включення почуттєвого досвіду, але як перебування у сьогоденні, орієнтація на справжній момент у сприйнятті й впливі; оцінна цілісність і позитивність, але й складність, наявність внутрішніх образних антогоністів у кожному «семантичному гештальті» (образі-концепті).

Відтак зрозуміло, що хронотопічна природа музики зумовлена її звуковою організацією на рівні завершених, водночас відкритих до подальшого «руху» й перетворення текстових утворень. Як відзначає Л. Саввіна (2009 [129]), звукоорганізація в музиці є смислоутворюючою структурою, що дозволяє знаходити сукупності сталих, стереотипних формул, що мають достатньо визначену, хоча й варіативну, смислову значимість. Семіотичний підхід до музичної звукоорганізації (насамперед у музиці ХХ століття) приводить до двох взаємодоповнюючих методів аналізу, названих іманентним та інтертекстуальним, причому обидва виявляють певні хронотопічні тенденції, що розпочинаються з виявлення *квазіпросторових функцій* формальних музичних елементів (іманентних) та ведуть до *часових показників*, переносів-трансляцій (інтертекстуальних), створюючих власні смислові траєкторії руху музичного тематизму, мовних засобів.

Музикознавча теорія хронотопу потребує з'ясування особливих ракурсів взаємодії музики з часом, шляхів розвитку її власних виразових системних якостей. Однак зазвичай музикознавче вивчення феномена часу розпочинається з представлення загальних підходів, спільних міждисциплінарних теоретичних підстав до проблеми часу, що постає мета-

методологічною для багатьох сфер наукового знання, екзистенційно фундаментальною з погляду на коло питань звичаєвого людського буття. Йдеться про поєднання онтологічного, гносеологічного та аксіологічного параметрів явища і проблеми часу, з врахуванням тих їх показників, що здатні привести до визначення предметно-методичних передумов вивчення музичного часу – відкриття його специфічного походження, зумовленого мистецькою природою музики, виявлення його головного призначення, як у самій музиці, так і за її межами, у становленні культурної семантики та людської свідомості. Відразу переконуємося, що проблема музичного часу набуває досить широкого теоретичного резонансу, а уявлення про музичний час суттєво доповнюють та поглиблюють часові категорії у цілому, дозволяють краще розуміти *темпоральний досвід людини як необхідно складову життєтворчості*.

Перш за все, впевнено заявляє про себе антиномічна й навіть парадоксальна природа часу, адже темпоральний досвід включає уявлення про начало та кінець, народження та смерть, буття та небуття, вічність та мимолетність людського існування, тобто полярність втілення часу, що відповідає поляризації природних процесів, має природні витоки. Зіставлення природного та штучного, як біологічного та соціокультурного ракурсів людського досвіду, також є важливим показником часу. Але найбільш важливою умовою усвідомлення та репрезентації часу у колі людської практики (й теорії) є *протиставлення й єдність часу і простору, темпорального та спатіального вимірів буття*.

Час упредметнюється у просторових формах та характеристиках; простір набуває семантичних означень у проєкціях до часового процесу. Не має сумніву у тому, що сприйняття часу та простору викликає ефект подвійного відбиття-відновлення: співорганізації фактично-подієвої дійсності та (включаючи досвід соціальних відносин, здійснення людини в соціумі) і психологічної – смислотворної внутрішньої – діяльності людини, тобто «свідомості як форми буття» (Л. Виготський [29]).

По-друге, зауважимо, що саме відтворений на засадах психологічної діяльності час виражає прагнення людини до творчості не лише смислів, а й самого буття, є водночас інтенціональним предметом і формою концептуалізації, засвідчує цілеспрямованість інтерсуб'єктивного начала. Тому *головним чинником категоризації часового процесу, у тому числі, у його поєднанні з просторовими оцінками, є психологічний*, що спонукає до створення особливих структур керування людським часом, передусім художньо-символічних.

Відтак варто підходити до музичного часу й до часу в музиці (і це різні системні поняття) як до *самостійного артефакту*, котрий набуває широкої сфери резонансу, умовно-сміслового та практично-життєвого діяння.

Також широкого розповсюдження набуває темпоральна символіка, продукована музичним змістом та приймаюча вигляд суто музично-дійсної.

Створювані музикою образи-смисли, будучи складними символічними утвореннями, на перекладаються на інші мови, власне, і не потребують цього, оскільки художньо-сміслові відносини нерозривно пов'язані зі своїми знаково-логічними умовами. Тому *музичний час* постає провідним способом специфікації та упорядкування образного змісту та смислової логіки (власне Логосу) музики, тобто він є і структурним, і смислотворним чинником, доводячи повну взаємозумовленість цих чинників у музичній формі, у музично-мовному середовищі. Тому просторові характеристики музики (музично-творчого процесу) є такою ж мірою показниками її іманентної часової організації, як і специфічні часові показники передбачають просторові засоби художньої комунікації. Звідси *провідною категорією щодо своєрідності буття музичного часу є хронотоп*.

Окрім цього, виникають додаткові думки, що вже були апробовані деякими музикознавчими дослідженнями (В. Забірченко [48], О. Самойленко [132]): по-перше, смисл та час у музиці постають у повній тотожності, оскільки *смисл* варто зазначати як відношення музичного звучання до часу й часу – до звучання, причому останнє передбачає просторові прояви музичних

властивостей; але і час варто визначати як відношення смислу (значеннєвих проєкцій музики) до звучання й звучання до смислу, підтягуючи до останнього усю сукупність хронотопічних якостей музичного матеріалу; як сукупний висновок, зауважимо, що специфіка символічних форм музичного мистецтва визначається найбільше саме цією єдністю темпорально-спатіальних та смислотворних (семантичних, але й синтаксичних та прагматичних) «інструментів» побудови художньої форми музики у цілому, її *артефактності*.

Одним з головних артефактів, породжуваних музичним мистецтвом, що є водночас провідним інструментом часоутворення та смислоутворення в музиці, є *ритм*, звичайно у широкому розумінні та у єдності з загальними масштабами та метричними умовами музичної форми.

Музичні хронотопи дозволяють затвердити в минушому, швидкоплинному позачасовий аспект, опосередковано здійснюваний смисл, що осягається музичної композицією; і тут першорядної важливості набуває стильова ідея, з її презумпцією естетичної цінності та з її провідною символікою.

Так, О. Самойленко наголошує, що музичні символи вказують на модальність переживання як цілого, «схоплюють» естетичну спрямованість переживання, дозволяють музичному звучанню стати особливим «знаком» стану людської свідомості. У такий спосіб музика створює свою предметність – указує на цілісний характер переживання, адекватний цілісності смислу. З іншого боку – будучи безпосередньо процесуальною, музика забезпечує емоційну повноту тимчасових моментів психологічного процесу – і через неї відсилає до світу об'єктивних процесів, опосередковуючи їх смислові чинники [132].

Провідна думка дослідження О. Самойленко відносно музичного часу стосується його зв'язку з переживанням та визначення обох цих явищ, часу та переживання, як засадничих умов формування музичного смислу, виникнення мовної автономії музики. Вона зазначає, що якщо *час* –

тривалість, часове розгорнення, послідовність і фіксованість музичної композиції – дозволяє впорядкувати переживання, визначити його якість, ціннісний аспект, внутрішній ритм, то *переживання* дозволяє помітити час як рух, стаючи його *проживанням* і «офарблюючи» нейтральний перебіг часу в «емоційно-вольові, цінносно-напружені тони» (М. Бахтін). Без такої допомоги – без «одягання» часового процесу в «одяг» спів-чуття – час не сприймається як щось рухливе, отже, залишається непоміченим і неоформленим у свідомості. Таким чином, можна сказати, що музика в цілому не лише дозволяє помітити рухливість часу, але вигадує – створює цю часову динаміку, цей «перебіг часу», причому часу не лише фактичного, а й історичного, виступаючи при цьому, насамперед, досвідом переживання, як досвідом цілісного входження свідомості в певний ціннісний стан як в «часовий стан світу»; тому музичний хронотоп унаочнює, експлікує особливі темпорально-сміслові здатності людської свідомості [132, с. 45].

Стилістична взаємодія жанру та стилю розпочинається у царині первинних жанрів – або у первинно-функціональній системі жанрів, що представляють так званий «дорефлексивний традиціоналізм» (термін Т. Чередниченко) музичної творчості, який заснований на опосередкуванні музичним звучанням позамузичної культурної символіки, що входить до синкретичної ритуально-художньої сфери. Первинні функції жанру визначилися в тій групі (системі), яку, слідом за Г. Бесселером та А. Сохором, прийнято називати повсякденною або первинною (це культові, прикладні, фольклорні, тобто общинно-колективні, часто пов'язані з усною традицією, жанри). Однак, якщо стосовно даної групи визначення «первинно-жанрова сфера» є справедливим, то обмежитися назвою композиторської музики, тобто професійної музики Нового часу, як «вторинно-жанрової» представляється не цілком коректним. Вторинність жанрових форм композиторської творчості з кінця Ренесансу й дотепер полягає саме у відведенні жанрових функцій музики на другий план та в їх заміні «стильовою ініціативою»; тому вірніше говорити про «вторинно-

стильову сферу» еволюції музики. Крім цього, явище «первинності» у музиці виявляється дуже широким, що історично змінюється у зв'язку з новими можливостями музичної поетики. Починаючи з XVII століття до нього відносяться сталі жанрово-стильові прийоми (типові засоби), риторичні формули, автоканонічні стильові знаки, стильові моделі національної школи, напрямку, історичного періоду. Навіть при наявності конкретного авторизованого першоджерела, перераховані явища стають «загальним надбанням» музики, її анонімною знаковою сферою, загальним словниковим запасом. Таким чином, вторинно-стильова сфера музики відкриває власні джерела «первинності», причому обертає їх на нові жанрові канони, підкоряючи їх жанровим «правилам поведінки» (див.: [132, с. 92–93]).

Взаємини жанру й стилю утворюють «великий» текст і «великий» час музики – її *історичний ритм* як порядок відповідальних за музичне смислотворення моментів; взаємне розташування стилістичних фігур – стильових знаків у межах окремого твору утворює *композиційний ритм*, у тому числі і «*ритм вищого порядку*» (смісловий) – авторську естетичну ідею як індивідуальну концепцію «великих» часових можливостей музики.

Таким чином, у музичній стилістиці, що накопичується та зберігається текстуальним та інтертекстуальним шляхами, можна знаходити *спільне поле музичних хронотопів*, обумовлене як жанровими, так і стильовими факторами музичної творчості. Причому на вторинному стильовому рівні музичної поетики дані хронотопи постають як означаючим, так і означеним художньо-мовним матеріалом.

У музичній творчості, як у композиторському, так і у виконавському її вимірах, стильові знаки, як єдність означуваного смислу та смислового змісту означення, є носіями множинних інтерпретативних функцій, у тому числі убік жанрових умов і канонів музики, але передусім убік історичного (культури) і особистого (психологічного) часу, виражають, зокрема, способи й рівні їх узагальненості. На цій основі може відбуватися *концептуалізація часу* або – *інтерпретативно-сміслові заповнення креативного часу в музиці*.

З якого боку ми б не підійшли до явища хронотопу в музиці, зсередини музично-творчого процесу, з боку людської свідомості або зі сторони соціальних запитів культури, очевидно залишається взаємозалежність часу та смислу у пізнавальній людській діяльності.

На цих засадах в дисертації М. Петинової (2005 [117]) пропонується філософська концептуальна модель темпоральності музики, що переростає у хронотопічний вимір змісту музичної творчості як синтезу суцього та буття, веде до аналітичного розгляду «креативно-інтенціональної природи музичної реальності з виявленням у ній суб'єктно-об'єктних, трансцендентальних зв'язків і відносин».

Пов'язуючи хронотоп в музиці зі способами структурно-знакової фіксації просторово-часового континууму та вказуючи на різні етапи історичного розвитку звуко-сислового механізму музики, М. Петінова пропонує виокремлювати «внутрішні» різновиди музичних хронотопів, такі як музично-акустичний, інтонаційний, архітектонічний і нотно-письмовий, а за допомогою їх аналізу розкривати «питання музичної мови й мислення культури ХХ століття», разом з цим вирішуючи питання про «справжнє та несправжнє» буття музичного твору. За її думкою, «через музично-акустичний хронотоп проступають просторово-часові відносини обертонового ряду; інтонаційний – визначає просторово-часові форми процесів інтонування; архітектонічний – сприяє безпосередньому перекладу музичних часових процесів у доступні для огляду форми; нотно-письмовий – фіксує графічні символи нотного тексту» [117, с.10–11].

Частково погоджуючись з визначеннями даного автора, все ж варто зауважити, що музичний хронотоп є цілісним семантичним явищем, тому названі нею різновиди скоріше вказують на його текстові складові, що можуть бути виявленими лише аналітичним теоретичним шляхом, а в художній практиці існують у нероздільній єдності, як, власне і процес музичного мислення – як мислення в музиці та музикою (М. Бонфельд [19]).

Водночас у даній роботі виявлений важливий стильовий підхід до музичної темпоральності, що дозволяє зміни епохальних стилів як універсальних систем музичної виразності з відповідними стилістичними показниками, пояснювати змінами «темпоральних настроювань», опрацюванням часу. М. Петінова виявляє основні стилістичні етапи та темпоральні парадигми музики (поліфонічну, героїчну або класичну та екзистенціальну), вважаючи головним осередком формування темпоральних відносин, часових ціннісних орієнтацій музики зв'язки композитора з твором, тобто безпосереднє опрацювання композитором музично-знакових носіїв художнього образу. Приділяючи значну увагу інтерсуб'єктивному рівню музичного мистецтва ХХ століття, дослідниця характеризує певні його досягнення як хронотопічно-стилістичні, але зумовлені увагою до глибинних сфер людської свідомості, знаходячи і в останній, і в системі засобів музичної виразності *відкриті системи дуже складного порядку*, що здатні вести до зміни хронотопічних умов сприйняття, до стирання онтологічних границь між усіма учасниками просторово-часового музично-творчого комунікативного процесу [117, с. 15–16].

1.2. Стиль в музиці як спатіально-темпоральна категорія

Стиль в музиці як цілісний часопросторовий феномен має власні часові та просторові координати, що визначаються у залежності від умов існування музичного артефакту, тобто від тієї умовності, якою користується музичне мистецтво, виробляючи свої специфічні комунікативні засоби, семантичні функції. Стиль є умовним художнім феноменом, тому що існує лише у системі умовних мистецьких образних координат. Але стиль є дійсним та дієвим началом мистецтва, дуже яскраво представленим в музиці, бо стиль репрезентує людський досвід осмислення життєвого процесу та людського ставлення до цього процесу, *стиль є індивідуалізоване регулятивне, активне відношення людини до часу та місця свого буття*. І у цьому сенсі стиль в музиці утворює реальні чинники, відтворює реальні умови та якості

людського життя, дозволяє сприймати людини і як «героя», і як «автора» цього життя у реальному історичному та психологічному вимірах. Отже стиль постає тим художнім феноменом, завдяки якому дуже рельєфно проявляється перехідна умовно-реальна, реально-умовна природа образу людини в мистецтві, звідси – тих художніх хронотопів, що пов'язані з образом людини.

Якщо спиратися на стильове розуміння музичного часу та розглядати стиль в музиці як хронотопічну категорію, то провідним концептом, єдиним опорним смисловим началом (семантичним гештальтом) постає образ людини як автора мистецького проекту життя. Звичайно, це інший образ автора, не такий як в літературі або в живопису, бо музика не прагне портретувати людину ззовні, вона навіть не намагається створювати психологічні типи людських особистостей. Але її особлива «формуюча сила», за висловом М. Бахтіна, дозволяє моделювати сталі способи відношення людини до різних обставин зовнішньої та внутрішньої дійсності, що мають комплексну модулюючу природу, тобто є змінними станами, і за вихідними матеріалом, життєвими прототипами, і за художньо-мовними засобами.

М. Бахтін вказував, що в музиці є власний предмет, естетична формальна сила, що наділена напруженою подієвістю – спрямованістю до самоздійснення, хоча її важко диференціювати та визначити [11, с. 184–185]. Можемо додати, що дану силу можна визначати в хронотопічних категоріях та у проекції до музичного тексту, тому музикознавчі оцінки завжди містять естетичні параметри. З даними параметрами тісно пов'язані художні властивості образів автора та героя в музиці, як особливі плани художньо-значеннєвої умовності. Умовність музики, певні сторони й чинники умовного знакового світу музичного твору стають репрезентантами особистісно-еґоцентричного начала, коли у силу вступає *хронотоп автобіографії або інтровертивна лірична семантика*. Хронотопічне домінування стилю завжди зумовлене подібною персоніфікацією смислового змісту музичного твору, у

чому й проявляється оновлення ліричних настанов музичного мистецтва, здійснене романтичними митцями.

Досліджуючи концепцію автора, розроблену М. Бахтіним, О. Самойленко справедливо зауважує, що в процесі музичної творчості між життям і мистецтвом встає система умовності, що, перш за все, передає інтенції ідеалізованої свідомості, як свідомості умовного «героя»; герой формується разом з текстом, і це дозволяє композитору втілюватися у тексті, підсилюючи активність, актуалізм провідного образного змісту.

Як вказував М. Бахтін, шлях автора до героя пролягає через «вчинок», втілений у тексті, що дозволяє даний текст диференціювати як особливий творчий вчинок, а також *ввести до сфери хронотопів явище вчинку* – життєвого вчинку, вчинку у бутті, буттям, творчістю, ставленням до іншого та до себе [11]. Особливої естетичної ваги набуває вчинок перетворення в умовного героя як у себе іншого, наново створеного текстом; це стає частим егоцентричним «жестом» у романтичній художній поезиці, своєрідно переломлюється у стильових пошуках Ф. Шопена.

Те, що зветься автобіографією, втіленою у хронотопічних художніх вимірах, тобто автобіографія як хронотоп, є саме таким перетворенням, трансформацією внутрішнього світу автора, композитора у текстові синтагми та композиційні побудови, в смислові проєкції створених образів. Тому художня, внутрішньо-текстова автобіографія митця кардинально відрізняється від його життєвого біографічного профілю, від його звичаєвих проявів.

Як відомо, М. Бахтін розділяв поняття «біографічного», «первинного» і «вторинного» автора, і біографічний автор його не цікавив – як позахудожній етап становлення задуму, тобто як *зайве реалістичний*. Бахтінський аналіз починається з етапу *знаходження автором формуючої естетичної позиції* – на межі художнього тексту, але з позиції позазнаходження стосовно його образних складових; його кульмінаційним моментом стає вивчення безпосереднього входження автора до смислової логіки тексту, що припускає

*особливу напругу відносин автора з «героєм», тобто властиво художнє здійснення автора (про це досить розлого пише О. Самойленко). Однак, згадуючи про запропоновану самим Бахтіним ідею Третього – ідеального Надресату як неодмінного учасника й метафізичного ініціатора художньо-сміслового діалогу, можна припустити наявність і «третинного» автора – третій етап взаємодії автора й героя, автора й тексту, пов'язаний з моментом народження нової стильової ідеї, *стильового образу автора*.*

Доречно згадати, що в словнику В. Даля «авторство» визначається як «стан, обов'язок і завдання», тобто як певна триєдність, до якої варто додати четверте визначення – покликання. Дані визначення добре узгоджуються з поняттями передрозуміння (Г. Гадамер [33]) як переходу від первісного цілісного переживання художнього задуму до його естетичного визначення, відповідальності як вибору естетичної форми – форми естетичного відношення та його предметних орієнтирів, до включення у процес композиційно-текстової реалізації задуму, нарешті, до вчинку як знакової фіксації ціннісно-сміслового вибору, образної виразності художньої оцінки. Передрозуміння виступає *чистою інтенціональністю* свідомості «біографічного автора»; обов'язок – відповідальність характеризує «первинного автор» і припускає естетичну презумпцію жанрової форми; завдання – включення представляють «вторинного автора» у його заклопотаності знаходженням адекватного естетичному змісту жанру композиційного рішення, втілення. Нарешті, покликання – вчинок дає ту художню повноту вираження автора в тексті, яка дозволяє судити про героя й про «образ автора» як про зустріч, дає стильову завершеність цьому хронотопу твору та хронотопічне здійснення стильовій ідеї.

Стильовий образ композитора перетворюється на авторський образ-концепт музично-мовної свідомості, причому таке поглиблене, занурене авторське осмислення художньої мови веде до розчинення егоцентризму й первинного, й вторинного автору в іманентній смисловій логіці музичного тексту. Звідси й причини міркування М. Бахтіна про прилучення «малого

тексту» твору до «великого тексту» мистецтва, про виникнення таким шляхом «великого й сильного стилю», що обіймає всі сфери мистецтва, апелюючи до єдності пізнавально-етичної напруженості життя, народжує «релігійну довіру до того, що життя не самотнє, що воно напружене й рухається із себе не в ціннісній порожнечі» [11, с. 185–186].

Внутрішнє розділення хронотопу автора є діалогічним розділенням – як його «вчинку текстом», так і його свідомості, тобто і з психологічної і з предметно-художньої сторін. Діалогічні «пари» автор – герой, відповідальність – включення, обов'язок – завдання, первинний автор – вторинний автор вирішують, долають своє напружене ціннісне протистояння в досягненні «третього» (ідеального Нададресата) – відповідно, смислу – вчинку – покликання; у художньому тексті стосовно цих діалогічних триад резонансною є взаємодія *жанрової форми* (з її естетичною презумпцією) – *композиційної логіки* – висхідної до «великого й сильного стилю» *конкретного стильового образу* (як образу мови та світу). У такий спосіб виникає й *складний діалог реального та умовного авторів*, аж до їхнього взаємного перетворення в автора стильового, тобто ідеального.

Даний шлях автора до героя, так само як і його етапи, представляється загальним для різних видів мистецтв, що ріднять між собою літературний і музичний вплив, отже, літературознавчий і музикознавчий методи текстологічного аналізу. Однак прийнято протиставляти літературну й музичну конвенції – домовленості про умовність мови та тексту.

Суттєві відмінності літературного та музичного шляхів автора до героя можна пов'язати, по-перше, з різним напрямком художнього діяння – руху по «конвенціональному колу» – від предметно-знакового роз'яснення смислового змісту в літературі, тобто від «поверхні» словесного поняття і вираженого за його допомогою образу до його символічної глибини – множинності розуміння; від безпосереднього переживання музичного звучання як його неконвертованого значення до єдиної предметної композиційної інтерпретації та власної знакової логіки музичного тексту.

Однак і літературний, і музичний тексти повинні пройти все конвенціональне коло, для того, щоб відбулося їх художньо-естетичне призначення – щоб відбулася *буквально знакова хронотопічна зустріч*.

Важливість конвенціонального підходу для музикознавчої теорії хронотопу пов'язана з відмінністю музичного шляху до авторського ідіостилю, тобто до перетворення автора на головного героя музично-мовного середовища, персоніфікованого музично-мовного операнда (термін М. Арановського). Ця важливість обумовлена також особливою близькістю «біографічного» і «первинного» автора в музиці, оскільки стильова музична ідея не має безпосередніх зовнішніх життєвих прототипів і народжується із опосередкування іманентного музичного змісту індивідуально-особистісною творчою свідомістю, із інтерсуб'єктивної глибини зустрічі композитора з музикою. Композитор раніше стає «героєм» власного твору, аніж письменник, вже на зовнішній естетичній межі тексту; але він довше залишається умовним голосом автором, що наслідує й відтворює іманентні властивості музичного тексту, відмовляючись від біографічного реального еґо-прототипу задля повноту художньо-хронотопічного здійснення, в нових стильових умовах.

Тому якщо категорію літературного авторства доцільно трактувати у широкому життєвому контексті, то поняття про автора музичного, про композитора є справедливим та адекватним в межах композиційної побудови тексту твору, що надає відомостей про його стильові інтенції.

Поняття про реальне та умовне в їх зв'язку з явищем часопростору в музиці та семантичними функціями музичних хронотопів заслуговують на уточнення. У самому загальному значенні реальним автором, у тому числі, і автором реальності, є той, хто створює умови для здійснення вчинку, для *події смислу*. В контексті музичної поетики найбільш реальним, таким що заслуговує назви авторитетного, є так званий *жанровий автор, вірніше, жанровий образ автору*. Жанрова форма дозволяє усталювати, закріплювати, репрезентувати ідею автора як типову, тим самим надаючи їй

парадигматичної функції, вводячи її до процесу цілком реальної музичної комунікації. Тому жанрові хронотопи сприймаються як справжні реальні авторські голоси музики, незалежно від того, хто є творцем жанру – колективний або персоніфікований автор, адже персоніфікація та узагальнення є єдиним процесом засвоєння та передачі музичних значень.

Умовним автором, так само як і умовним героєм виступає той, хто визначається, формується даними ззовні умовами композиції, залежить від них. Водночас це той, хто долає умови, доводить волю від них, претендуючи на нові композиційні та стильові рішення. У музичному мистецтві автор може бути й реальним жанрово-комунікативним, і умовним композиційним, і, нарешті, ідеальним, стильовим. Герой у мистецтві завжди умовний, і його активність можлива тільки як художня. З іншого боку, у житті автор може бути тільки умовним, тому що людське авторство не може піднятися вище загальних життєвих умов. У мистецтві герой підвладний автору, цілком від нього залежить; як автору завжди потрібний герой, так і герою завжди потрібний автор; та обоє вони потрібні й мистецтву, і життю. Герой для автора: можливість із реального стать ідеальним (у всіх відносинах), проходячи через умовність мистецтва, художнього тексту.

У мистецтві: автор безумовний, реальний, але стає умовним у герої – і з ним входить в умовний мир життєвого змісту. У житті: герой без-умовний (якщо він герой), але стає умовним в авторі – з ним входить до ідеального простору смислу. Таким чином, *зустріч автора з героєм* – завжди хронотопічно смислова завершена, виважена, доцільна.

Між реальними героєм і автором багато спільного в екзистенціальному особистісному плані, а також – у культурно-історичній долі: обоє вони – єдині, відособлені й самотні; обоє – продукт *індивідуалізованої* свідомості, але такої, що виражає причетність до смислового поля *родового* людського життя, виражає родову прихильність і *ноетичне* призначення людини. Автор має власний естетичний задум і володіє художньою ідеєю, композицією тексту, хоча й підкоряється волі й логіці «великого стилю», саме щодо цього

беручи на себе функції героя; герой у принципі *відмовляється від володіння* – у цьому вираженні його *авторської екзистенціальної волі*, але, парадоксальним шляхом, стаючи на буттєвий шлях, він відмовляється й від якого б то ні було авторства – *відмовляється від володіння самим собою* – від *власного задуму себе*.

Шлях героя з життя в мистецтво й назад – з мистецтва в життя, ускладнений кризами, що завжди є й кризами авторства – порушеннями рівноваги між ціннісно-сисловою логікою життя й іманентною логікою художньої творчості, між реальним життям та умовною ідеальністю мистецтва. Одночасно шлях героя – це безперервний пошук автора й подолання труднощів у його досягненні. У напружених відносинах – екзистенціальних «сварках» – героя й автора (у тому числі, як супротиву людської особистості й «владних структур») вони одержують взаємний «урок волі». У цьому й виражається особлива діалогічність відносин автора та героя, вірніше, реального та умовного, умовного та ідеального хронотопічних вимірів буття творчої особистості.

Таким чином, *хронотопи автора та героя як двоїстість реального та умовного в житті та мистецтві, набувають специфічно-іманентного значення в музиці, виявляючи семантичні властивості жанрової форми, композиційної організації та стильового смислопокладання, особливий розподіл семантичних функцій між даними хронотопічними чинниками музичного змісту*.

Функціональний розподіл між жанровим, стилем та композицією як рівнями втілення образу автора – *людини, що знаходиться, власне, у пошуку свого життєвого шляху, свого дому* – можна номінувати як «спогад» у зв'язку з жанровою формою музики, «стремління, прагнення» – у послідовному розгортанні композиції, «досягнення, зустріч» (смислу, зі смислом) – на рівні стильового осмислення. Центральний і опорний елемент цієї тріади – композиція; вона є головним входом у музичний зміст і матеріальною стороною музично-творчого процесу (фіксованою знаковою

сторonoю музики в її єдиному виді). На рівні композиції виникає «семантичне кодування» – процес розпізнавання значень як співвіднесення актуального (безпосереднього) звучання й інформації, що зберігається в пам'яті (наявного змісту пам'яті). Семантичне кодування здійснюється як часовий процес (у часовому розгорненні музики), але запам'ятовування змісту музики обумовлене не кількістю почутого, а інтенсивністю *процесу запам'ятовування, що* виражається в здатності заново впорядкувати складові одержуваної інформації (освоїти її як ціле, наділивши одномоментністю просторової координації у свідомості). *Сукупність моментів перетворення діяхронної часової інформації, що самим процесом звучання музики реорганізується у смислово значеннєву симультанну вертикаль (у простір твору та образного змісту), можна розглядати як хронотон стилю – або образно-концептуальну єдність стилістичних умов народження стильового хронотону музики.*

Загальна й цілісна хронотопічна визначеність музики, що *стає її стильовою властивістю*, досягається інтерпретативно-семантичним шляхом, веде до автономії музичної семантики, врешті-решт – до змістової емансипації музики, у тому числі, до її ідеаційної образно-понятійної емансипації. Зародження власної музичної символіки характеризує такі моменти даної емансипації, які зв'язані зі смисловою самодостатністю конструктивних композиційних можливостей музики та її звукової предметності, тобто свідчать про спроможність музики ставати особливою поетикою. Тільки «дійшовши до стилю» музика стає поетикою, знаходить автономний структурно-композиційний досвід, може розглядатися як цілокупний художній метод.

Слід зазначити, що проблема музичної семантики – проблема знання про музику, але не самої музики. Семантична типологія музики тому здійснюється, насамперед, як типологія семантичного аналізу музики – типологія аналітичних підходів до музичної семантики, що підтверджує й важливість текстологічного підходу. Дані підходи обумовлені типами

діалогічних відносин музики та у музиці та підказують, яким чином формується система функціональних відносин між стилем та іншими структурно-семантичними складовими музики, зокрема музичного твору.

По-перше, варто зазначити міжвидовий мистецький внутрішньо-жанровий діалог, що відбувається стильовим та стилістичним шляхом всередині великого синтетичного жанру, насамперед, опери, за допомоги якого виявляються специфічні виразові якості музичного мовлення, причому такі, що сягають рівня типологізації та характерології, тобто пов'язані з процесами узагальнення та персоніфікації водночас, дозволяють поглиблювати особисті «портретні» якості музичного звучання, інтонування, з одного боку, виявляти провідні напрями міжособистісної соціально-групової комунікації, здатність музики до відтворення подієвих процесів, з іншого. На даному рівні стильові координати встановлюють відповідність музичного рішення естетичній ідеї та виразовій природі образу у цілому.

По-друге, активний етап в еволюції стильових засобів настає з відкриттям композиторами способів жанрового новаторства, що відбувається, насамперед, у процесі міжжанрового діалогу, у зв'язку з останнім, особливо помітного в так званих «великих формах», обумовлює необхідність і особливі «правила» властиво композиційного аналізу музики, що розвертається від загального жанрового задуму до тексту – від ціннісно-сміслових визначень до жанрово-стильової композиційної моделі їх у музиці. Це притаманне більшості реформованих хорових та симфонічних форм, особливо коли вони єднаються у своїх новаторських пошуках, але виявляється й у циклічних вокальних та інструментальних композиціях, що розвиваються екстенсивним шляхом, тобто розширюють свої композиційні масштаби. Такий шлях усіх значних хорових жанрів, наприклад, у творчості Г.Шютца, Принципи «великого» оркестрового письма, зумовлені розвитком концертних інструментальних форм також впливають на музичне усвідомлення інноваційних можливостей стилю, зокрема підсилення авторських способів організації музично-драматургічного процесу.

Хронотопічне призначення стильового рішення, так само, як і спатіально-темпоральні стилістичні показники, взаємозумовлюються з драматургічними аспектами, критеріями музичної форми.

По-третє, зростання активності іманентно-стильових засобів організації музичного часу приводить до провідного значення міжстильового діалогу, потім, на його засадах, і до внутрішньо-стильового або самодіалогу, стильового солілоквіуму, показового для етапу саморефлексії музики як форми мислення та мовлення, відтак особливо сутнісного для буття музичних хронотопів. Даний спосіб стильового самовизначення музики вимагає особливого текстологічного підходу, вивчення інтертекстуальних взаємодій, руху музичної думки від тексту до тексту.

На шляху текстологічного аналізу стає помітною й особлива стильова співвіднесеність рівнів музичного тексту, кожний з яких, будучи в достатньому ступені відверненим від реалій конкретних творів, зберігає початкову жанрово-стильову композиційну «програму». Меморіально-общинне призначення «великої» жанрової сфери (найбільш буквального вираження пам'яті музики й у музиці) протистоїть безпосередньо ігровому призначенню медіальної моторно-інструментальної сфери, але це протистояння опосередковується та знімається у ліричній сфері малих форм, як мелодизованих авторських форм (сольної композиторської лірики в широкому значенні останнього слова), що у найбільш чистому вигляді експлікують естетичні інтенції стилю в музиці.

З боку загальної формалізації смислу в музиці на рівні «макросемантики», тобто у зв'язку з *видовою природою художньої форми в музиці*, а це той полюс музичного тексту, на якому збирається все повторене й відтворене, повториме, таким чином виникає особлива *жанрова пам'ять*, сполучена з явищами традиції – «авторитету» – канону – риторики – структурно-композиційних інваріантів; композиційне оновлення жанрових форм та надання їм нової художньої умовності пов'язане з прийомами розтотожнення та відчуження, водночас нової метафоризації – метонімізації,

з автономією певних музично-композиційних структур як вже стильових – стилістичних «фігур смислу». Але смислове завершення та довершення, остаточне виповнення музичного контуру художньо тлумаченого часу та формування власних хронотопічних критеріїв музичного смислу настає на рівні *автономії стилю як системи звуковідношень, що перетворюються на систему відношень до звукової дійсності музики*, з її сталими та змінними структурними й смисловими показниками, тобто коли *стиль dorостає до охоплення усього текстового поля музики*.

Семантичною домінантою стильового, завершального, рівня формування музичних хронотопів постає, як виявляють деякі дослідження, *феномен любові* в його широкому культурно-історичному та етико-естетичному значення, як складно-символічне перетворення ідеї людини, що визначається позитивним осередком буття, істотою, здатною до гармонізації та виповнення смислами природного та культурного часопростору. Тобто *стиль надає остаточної семантичної цілісності процесу відкриття нових хронотопічних контекстних властивостей музичного тону (інтонемі) – музичного формотворення (композиційної структури) – музичного мовлення (хроноартикуляційного процесу)*.

Стильові фактори утворюють інший, «антиканонічний» полюс формалізації смислу в музиці, збираючи все єдине й індивідуальне; стильові відносини, по словам М. Бахтіна, здійснюються «чистим контекстом», стаючи особливими діалогічними відносинами – через голову жанру – з іншими стильовими конфігураціями музики, розкриваючи індивідуальне (авторське) розуміння музики.

Семантика жанру формується як діалог Вічного й Тимчасового в їх взаємній спрямованості до «третього» компонента діалогу – до явища традиції (канону); семантика композиції виникає із взаємодії установок на волю (інаковість) і порядок (правильність) в їх проекції на умовність художньої форми – у порівнянні з поза-художньою дійсністю; стильова семантика обумовлена особливостями спів-переживання як співчуття, що

передбачає, перш за все спів-радість, катартичний підйом, розширення свідомості, «естетичну насолоду», адресований особистості як справжньому автору життя – творчому началу смислового простору буття.

Відтак стильова пам'ять зберігає, насамперед, естетичний досвід особистості, поєднаний зі спільними людськими пошуками сталих ціннісних засад як самого буття, так і людської свідомості як необхідної дієвої складової цього буття, враховуючи виявлену музичним мистецтвом спільність хронотопічних ознак дійсності та способів її осмислення.

1.3. Феномен стильового мислення та творча особистість Ф. Шопена

Єдиний образ-концепт, або «семантичний гештальт», це стильова категорія, що охоплює особистість автора музики, композитора, та своєрідність створених ним художніх ідей, образних величин, мовних засобів. Тому можна пропонувати поняття стильового мислення як процесу проектування музичного задуму у його цілісності: від почуттєвого передбачення до поняттєво-стилістичного втілення, висловлення думки. З даного погляду фортепіанна поетика Ф. Шопена виявляє високий рівень упорядкованості, вираженості та вірності авторським ідеалам, бо від ранніх до останніх творів композитор розвиває декілька основних образних напрямів, як тем для обдумування та музичного «обговорення», створює стає мовно-стилістичне середовище – знаходить свій головний жанрово-інтонаційний матеріал – як постійних «героїв» своєї музики, супровідників власного життєво-творчого шляху.

Доля Ф. Шопена певною мірою сприяла даному авторському стильовому самовизначенню, адже Ф. Шопен належить до романтичної доби, тобто до того періоду розвитку європейської музики, коли особистісне визначення, самоактуалізація поставали у єдності з виявленням національного характеру, національних ідеалів музичної культури. Причому Шопен став свідком досить тяжких часів для його Вітчизни: з кінця XVIII

століття Польща, як самостійна держава, перестала існувати, її поділили між собою Пруссія, Австрія й Росія, тому перша половина XIX століття пройшла у річищі національно-визвольної боротьби. Хоча Шопен завжди був далекий від політики й не захоплювався особистою участю в революційному русі, але патріотичний настрій супроводжував його все життя; він завжди мріяв про свободу – й особистісну, і для своєї Родини. Тому його власне творче «Я» для нього зливалося з долею Польщі, його великого Дому, до якого він завжди прагнув повернутися.

З загальновідомої біографії композитора ми знаємо, що він з молодості опинився за межами Польщі та внаслідок політичних подій був позбавлений можливості повернутися: незадовго до найбільшого польського повстання 1830-го року він виїхав за кордон, звідки йому ніколи вже не призначено було повернутися назад, на Родину, додому. У цей час він був на гастролях у Відню, потім відправився в Париж і на шляху туди, у Штутгарті, довідався про падіння Варшави. Ця звістка викликала в композитора найгострішу психологічну кризу, що суттєво вплинула на характер його творчості, примусила його відразу подорослішати та зрозуміти необхідні тематичні, ідейні настанови його музики. Відомо, що під враженням трагічних історичних подій був створений знаменитий «Революційний» етюд, прелюдії a-moll і d-moll, виникли задуми 1-го скерцо й 1-й балади.

З 1831 р. життя Шопена пов'язане з Парижем, де він жив до кінця своїх днів. Таким чином, його творча біографія складається з двох періодів: перший – це ранній варшавський; другий – з 1831 року – зрілий паризький. Це важливо усвідомити, бо виявляється, що Шопен небагато мандрував (на відміну від Ф. Листа та деяких інших музикантів). Він був, скоріше, прив'язаний до місця, до визначеного місцезнаходження, для нього важливим було відчувати себе вдома, захищеним тим внутрішнім інтимним середовищем, яке він сам собі побудував. Можливо цією характерологічною рисою мислення та творчості зумовлюється особливий камерний склад музики Шопена, водночас виявляється, що *ця умовна камерність, як і умовна*

домовитість, не заперечує широти діяння шопенівських музичних образів, не зашкоджує їх міжнародному, всесвітньому та міжособистісному загальнолюдському значенню.

Вершиною першого періоду стали твори 1829–1831 років, а саме, два фортепіанних концерти (f-moll і e-moll), 12 етюдів op.10, «Великий блискучий полонез», балада № 1 (g-moll). Шопен завершив навчання в «Вищій школі музики» у Варшаві під керівництвом Ельснера та завоював славу надзвичайного піаніста, який відкриває принципово нові способи використання тембрової амплітуди інструменту, взагалі створює новий образ піаніста, «поета фортепіано». Паризьке середовище надало Шопену багато нових вражень, знайомств, творчих контактів, бо ці роки були дійсно зірковим часом для французької столиці; вона була мистецькою столицею світу. У Парижу Шопен познайомився з багатьма найвідомішими музикантами, письменниками, майстрами живопису (Лістом, Берліозом, Белліні, Гейне, Гюго, Ламартином, Мюссе, Делакруа, іншими). Впродовж усіх років він тісно спілкувався зі співвітчизниками, зокрема з Адамом Міцкевичем [66; 72].

В 1838 році відбулася найзнаменніша для Шопена, як композитора та як людини, *зустріч* з Жорж Санд, а роки їх спільного проживання стали часом найбільш продуктивної шопенівської творчості, коли були створені друга, третя, четверта балади, сонати b-moll і h-moll, фантазія f-moll, полонез-фантазія, друге, третє, четверте скерцо, був завершений цикл прелюдій. У ці роки Шопен робить низку композиційних відкриттів, зокрема зумовлених єднанням принципів малої форми та циклізації, розвитком концептуальних сторін музичної програмності. Остаточно визначаються і провідні образні сфери та відповідні до них семантичні модальності, прийоми авторської логіки та індивідуального музичного мовлення.

Життя Шопена було трагічно коротким та сповненим тяжких випробувань, переживань, але його музика, навіть в останні роки, була спрямована в своєму образному змісті, у своїх стильових інтенціях до

піднесених позитивних вимірів буття, утворювала світ сподівань, щасливих мрій, ідеальний світ вільної особистості, здатної долати у своїй свідомості усі перепони та межі дійсності, здійматися до трансцендентної реальності. Відомо, що, за заповітом, після смерті серце Шопена було перевезено до Варшави, де зберігається в костьолі св. Хреста [90; 99].

Навіть після розставання з земним життям, Шопен продовжує створювати символічний осередок навколо свого імені, власної постаті, долі, перебудовуючи свій життєвий шлях у легенду, певний культурний міф, у цьому не поступаючись Баху або Моцарту. Його єдиний умовно-реальний образ виступає замісником, символічним заміщенням ідеї музики не лише завдяки значущості, розповсюдженості його творів, а у силу глибинної музикальності його власної особистості, життя, що було повністю віддане, присвячене музиці. *Шопенівське начало, шопенізм, «шопенівські модуси», «шопеніана» тощо входять до тезаурусу музичної культури як самостійні хронотопи музичного мистецтва*, в його історично-інституціональному та структурно-смісловому вимірах.

Майже у всіх музикознавчих описаннях творчості Ф. Шопена вказується, що тема *Вітчизни* є його головною темою, що визначила основний образно-ідеаційний зміст його музики. У шопенівських творах нескінченно варіюються жанрово-стилістичні синтагми, взяті з народних польських пісень і танців, програмні тенденції визначаються образами національної літератури (наприклад, навіяні поемами Адама Міцкевича – у баладах) та історії.

Тема *вітчизни* органічно поєднана з темою *спогадів*, ностальгічного *пригадування-занурювання у минуле*, адже Шопен мав у своєму розпорядженні, як головне джерело вражень, лише власну пам'ять, і вона надала йому можливості, внаслідок особливої мнемонічної образної гри з відзвуками польської музики, тобто з тим, що зберегла його свідомість, наново конструювати *свій життєвий шлях – як шлях у музиці*, залучаючи до

нього усі глибинні *стремління*, створюючи нові *музичні нарації* авторської біографії.

Ще раз підкреслимо, що власну індивідуальну манеру Шопен знайшов дуже рано й не змінював її ніколи. Хоча його творчість пройшла ряд етапів, між ранніми та умовно пізніми творами немає стильової та мовної відмінності, подібно до тої, що характеризує, наприклад, еволюцію стильового мислення Л. Бетховена.

Особливо виразним є музично-символічний мовно-автобіографічний аспект у використанні стилістики мазурок, жанр яких був безпосередньо перенесений композитором до професійної музики з фольклорної сфери, тобто перемістився з первинної системи до вторинної композиторської творчості та досяг у ній вже іншого, «третинного», авторські-стильового системного рівня. Переосмислена мазурка стає для композитора упредметненою в музиці мрією про повернення додому, у Вітчизну, до польської землі, тому її звучання завжди дещо примарне, ностальгічне. Буквальне цитування народних тем не використовується Шопеном остільки, оскільки усі створювані ним музичні образи мають інтенціональне рефлексивне походження, є наслідком власного світобачення автора.

Це стосується найбільшою мірою природи шопенівського мелосу, що є основою його стилю, виявляє дивовижну щедрість музичної уяви та багатство «стилістичних обертонів» (термін М. Бахтіна) музичної мови. – Широко визнано, що як мелодист Шопен не знав (і не знає) собі рівних; його мелодії дуже природні, природно-вільні, водночас вишукано упорядковані, здатні зберігати інтенсивність розвитку та діяння на всьому своєму протязі, не перебиваючись «загальними місцями», тобто залишаючись авторськими висловленнями. Щедрість творчої уяви Шопена обумовлена інтенсивністю, глибиною смислового змісту його свідомості, насамперед високою активністю його пам'яті. Недарма Антон Рубінштейн називав Шопена «бардом, рапсодом, духом, душею фортепіано». Усі фактурні, темброво-артикуляційні, динамічні, інтонаційно-тематичні відкриття Шопена пов'язані

з даним інструментом, якого йому вистачило, щоб опанувати усіма резервами історичної пам'яті музики.

Діалог творчо-особистісної пам'яті композитора з історичною текстологічною пам'яттю музики лежить в основі образно-концептуального хронологічного змісту шопенівської творчості.

Доводиться зазначити, що пам'ять як феномен музичної культури формується на основі індивідуально-особистісних властивостей людської пам'яті, а саме, на основі її активності, здатності породжувати нові інформаційні структури [173]. Вираженням активності особистісної пам'яті, насамперед, стає її семантична інтерпретація – наділення звучання знаковістю; певні музичні значення погоджуються з певними музичними структурами, виникає взаємозалежність звучання й значення. Таким чином, автономна «знаковість» музики й у музиці виникає на стильовому рівні (вірніше, тоді, коли музика досягає своєї стильової емансипації), залежить від стійкості співвідношень звучання й значення й існує остільки, оскільки музика здобуває значення, а не навпаки.

Тому й музична семантика (семантика як специфічний музичний феномен) є психологічно обумовленим явищем, пов'язаним з нормами сприйняття, після них – зі способами впливу музики. Виявлення музичної семантики стає результатом семантичної репрезентації музики – абстрагуванням музичних значень від звучання, створенням таким шляхом нової психологічної реальності для знаково-значущих функцій музики. Семантична репрезентація пов'язана з перекладом музичних значень у нову систему виміру, з понятійним, у тому числі, зі словесно-пояснювальним, проясненням звучання. Останнє дає можливість прирощування музичних значень, їх програмування, тому що саме понятійний рівень свідомості забезпечує можливість переносу минулого досвіду на ситуації, що раніше не зустрічалися, тобто можливість прогнозування (у тому числі, музичного).

Семантичне кодування – семантична інтерпретація – семантична репрезентація – такими є складові пам'яті як процесу, що обумовлюють її

генеруючі властивості, а у зв'язку з останніми – різноманітність інформаційних процесів у культурі (і в особистісній свідомості). Семантична репрезентація відкриває вихід на границю музики й «не-музики», у такий спосіб повертаючи до жанрових форм і жанрових номінацій, тобто до можливостей «жанрового програмування» змісту музики. Семантична пам'ять виявляється базальною структурою як музичного сприйняття, так і музичного впливу.

Розглядаючи феномен «активної пам'яті», Й. Хоффман знаходить його головну властивість у створенні таких семантичних структур, котрі містять більше інформації, ніж було витрачено на їх створення; отже, «активна пам'ять» – саме як семантична пам'ять – є інструментом породження додаткової, нової інформації; «...не кількість підлягаючих запам'ятовуванню одиниць матеріалу, а інтенсивність процесів його обробки визначають можливості пам'яті» [173, с. 252]. Дана інтенсивність виражається в «отриманні висновків, тобто пропозицій, які в тексті відсутні, але необхідні для його розуміння» [173, с. 244].

Інтегруюча семантична структура як ціле, що виникає в процесі семантичної репрезентації, перевершує інформативні можливості тексту, що був запам'ятованим, «прирощує» смисловий зміст, у такий спосіб його відкриваючи. Сказаним можна пояснити відомий у гештальтпсихології ефект нерівності цілого сумі його частин, переваги цілого над сумою частин. Одночасно спостереження Хоффмана відсилають до понять «надмірності» М. Бахтіна й «прибавочного елемента» Д. Лихачова, уведеним названими авторами з метою пояснення природи художнього сприйняття. Л. Виготський згадує про подібні явища, іменуючи їх «щось, поверх того...», досліджуючи катартичні функції мистецтва й визначаючи ті фактори художньої композиції, які стимулюють породження нових семантичних можливостей, креативність людської свідомості, тобто специфічні художні «контекстні стимули» (у термінах Хоффмана) пам'яті [29]. До останніх слід віднести відзначене російськими формалістами (Б. Шкловським, В. Жирмунським,

насамперед) явище «учуднення» і «відчуження», зумовлені тим, що слово в літературі бореться зі своїм повсякденним значенням, долає його, завдяки особливим композиційним трансформаціям.

Дослідження Й. Хоффмана дозволяє уточнити низку понять, істотних для мистецтвознавчого аналізу, насамперед, понять семіотичного походження, серед яких ми знаходимо й поняття «пам'яті». У такому положенні поняття пам'яті обґрунтовувалося Ю. Лотманом, але з боку текстологічних функцій культури, а не з боку семантичного механізму пам'яті.

Явище пам'яті розкривається у зв'язку з регулюванням відносин між «сміслом» і «текстом», отже, між «естетикою» і «поетикою» у художній творчості, але саме в якості «семантичної пам'яті», тому що культура як «неспадкоємна пам'ять колективу» (Ю. Лотман [83]) є особою функціональною структурою, пов'язаною із процесами спілкування й мислення у всій різноманітності їх дискурсивних форм. Вона виражається в «ідеалізованих когнітивних моделях», що мають культурно-історичну обумовленість, виступають смисловими моделями й створюють «ієрархію пам'яті», «проблемне дерево» смислу, свого роду «семантичний палімпсест», коли жодне зі смислових значень не зникає до кінця й крізь нові тлумачення проступають колишні обриси смислу.

Ініціативність мнемонічних функцій смислу відповідає його безмежності та породжує множинність інтерпретації. Інтерпретативні механізми (інструменти) пам'яті відповідають багатофакторності мнемонічного процесу, основні етапи якого – сприйняття, збереження й досягнення можливостей одержання нової інформації, а мета – інтеграція дій у цілісну структуру, тобто зближення ретроспекції й евристики, порядку й волі, що здобувається на основі встановленого порядку. У якості провідних факторів пам'яті можна виділити семантичну репрезентацію, семантичне кодування й семантичну інтерпретацію. Семантична репрезентація – довгочасна пам'ять, абстрагована від властивостей зовнішніх стимулів, тобто

від безпосередніх зовнішніх впливів, у тому числі, від безпосередньої даності тексту. Вона заснована на одержанні тих висновків (пропозицій), які в сприйнятому тексті були відсутні, але виявляються необхідними для його адекватного даним умовам сприйняття розуміння. Тому створені в процесі семантичної репрезентації інтегративні структури містять більше інформації, у порівнянні з використаною для побудови даного в сприйнятті тексту, відкривають шлях до «вільної» психологічної реальності.

Семантична репрезентація співвідноситься з семантичним кодуванням – процесом розпізнавання значень, як актуальні стимули взаємодіють з наявним змістом пам'яті. Для семантичного кодування особливо важливі «контекстні стимули», як «зовнішні» – з боку сприйманого тексту, так і «внутрішні» – з боку запасів пам'яті [132, с. 211–241]. Розпізнавання значень стає можливим завдяки семантичній інтерпретації – тому етапу роботи пам'яті, який пов'язаний з наділенням «стимулів» значеннями, тобто з наділенням їх «знаковістю», з виявленням їх *нових знакових функцій*.

Семантична репрезентація-інтеграція – заключний цільовий етап діяльності пам'яті; властиво, це і є феномен пам'яті – пам'ятливості в його творчій спрямованості. Одночасно, семантична репрезентація є базовою позицією, пусковим механізмом, необхідною вихідною «крапкою» сприйняття й розуміння, тому що завдяки їй відбувається стійке осмислення (своє – «привласнене» – осмислення) інформативних впливів. У проекції на музичне діяння семантичну репрезентацію можна розглядати як осмислення, що завершується після й за межами безпосереднього сприйняття музичної композиції, *відношення до стильових намірів композиції*.

Семантичне кодування здійснюється на основі композиції; з останньої зв'язана самостійна сфера музичної семантики. Композиція є й передумовою, і метою розуміння в музиці, тому що служить не тільки кодуванню, але й перекодуванню, вводить нові «стимули» і обновляє відношення до відомих. Але головна знаковість музики, що стає її іманентною властивістю, здобувається на рівні *стилю, який, таким чином, здійснює семантичну*

інтерпретацію. Саме зусиллями стилю семантичні наміри музики переростають у символічні.

Все викладене дозволяє ближче підійти до феномена музичної пам'яті Шопена – як того феномена стильового мислення, котрий є найважливішим для розуміння авторських відкриттів Ф. Шопена, індивідуальних інтерпретативних вимог його фортепіанних творів, спонукає до поєднання когнітивно-стильового, семантичного та текстологічного підходів.

Стильове мислення Шопена засноване на принципах ідіостилу; це дозволяє поєднати стильові настанови та мовно-стилістичні прийоми в єдині комплекси авторської фортепіанної семантики, надаючи їм відповідні визначення.

Творчість Ф. Шопена розгортається в історичному часопросторі романтичної епохи, коли авторські індивідуалізовані показники музичного стилю набувають певного домінування над узагальнено-нормативними, «шкільними», особливо у тій галузі музичної творчості, котра синтезує, як однаково авторські, композиторські та виконавські інтереси, тобто обидві їх форми вважає виявлення свободної волі особистості. Змінюється і саме явище стилю: воно поступово заглиблюється та споріднюється з індивідуально-мовними показниками, постає більш конкретними та предметно-уточненим. Головне відбувається вже досить чітка адресація стильового виміру культури (і мистецтва в ньому) окремій людині, з визнанням її неповторності та права на усамітнення. Звідси випливає можливість обговорення явища стилю в музиці як вираження творчої активності людської свідомості та комплектації відповідних до цього прийомів, а також необхідність вивчати когнітивні (пізнавально-ціннісні) властивості стилю як наслідок його зв'язку зі світоглядом, з одного боку, з мовою, на якій висловлюється, виявляє себе даний світогляд, з іншого.

Ф. Шопен стає одним з тих романтичних європейських митців, які здійснюють формування ідіостилу – індивідуальної системи мовних засобів та їх семантичних функцій, причому і перші, і другі мають авторське

походження, тобто винайдені композитором. Сприйняття, змістове розпізнавання системних засобів ідіостилію потребує не стільки порівняння з іншими подібними винаходами (адже вони іманентно вмотивовані), скільки визначення їх контекстуальних та інтекстуальних чинників, тобто тих умов та обставин позамузичної дійсності та специфічно музичної мовно-текстової пам'яті культури, з яких виростає авторська концепція стилю, авторське відчуття стильових пріоритетів сучасної музичної реальності.

Складність знайдення головних критеріїв визначення та вивчення ідіостилію витікає з того, що дане явище цілком належить сфері мислення, є тим поліфункціональним когнітивним процесом, що протікає у глибинних відділах свідомості, є унікальним влаштуванням індивідуального творчо-сміслового процесу, взагалі є суто особистим набутком, що не відкривається світу напряду та з усіма складовими.

Звідси випливає необхідність з'ясувати феномен стильового мислення як найважливіший для розуміння авторських відкриттів Ф. Шопена, індивідуальних інтерпретативних вимог його фортепіанних творів. Для цього *треба визначити опорні «семантичні гештальти», образи-концепти, що розміщуються в творчій авторській смисловій системі Шопена між двома загальними хронотопами-символами: Вітчизни та Автора, людської Особистості.*

Почнемо з того, що найбільш загальним контекстом стильового вибору, творчої стильової реалізації композитора постає *життєва*, у тому числі, *соціально-історична, дійсність*, у зв'язку з якої формується особистість як композитора, так і виконавця, слухача, музикознавця – тих, від кого залежать стильові оцінки. Але *найважливішим контекстом стильової авторської свідомості є дійсність самої музики* – той її смисловий та технологічний досвід, який відклався в певних формах, з яких змістовно-смісловою, одночасно, ідеальною, тобто такою, що існує та передається особливим духовним шляхом, виявляється стильова. Стильові якості, як відомо, належать до інтенціональної сфери, з одного боку, звернені до

транцендентального ціннісного світу, з іншого. Тобто напряду дістатися до них неможливо, вони завжди залишатимуться поза межами прямого сприйняття, але це не позбавляє можливості їх усвідомлення.

Інтенціональність стилю пізнається як предметно-сміслова спрямованість мислення композитора; від неї найбільше залежать семантичні функції стильових прообразів. Але з іншого боку – засоби музичної виразності володіють власним іманентним смислотворчим потенціалом, особливо коли вони об'єднані цілісною логікою музичного тексту, коли вони буквально зроблені – стали окремим музичним твором. Отже, стиль є діалогічним за своєю природою, а головними суб'єктами стильового діалогу постають творча особистість, що здатна мислити й експлікувати мисленнєвий процес, і семантика музики, зосереджена в текстах музичних творів, що дозволяє виявляти стилістично-мовну композиційну кристалізацію *стильової ідеї*.

Композиторська поетика може набувати високого ступеню незалежності, однак повністю звільнитися від музично-мовних установлень і національних пріоритетів, від жанрових традицій, нехай і недавніх, композиторське мислення, як музичне, не може в принципі, оскільки йому завжди *необхідна система логічних правил*, на яку можна обпертися і яка *може бути визнана музичною*. Стильова активність може проявлятися і як композиційна структурно-семантична, що випереджає формування відповідних до композиційних відкриттів канонів сприйняття й оцінки. Це стосується не лише авангардних проявів музичного мислення – технологічних експериментів, але будь-якого семантичного ускладнення-перетворення, яке робить семантику авторської музичної мови неявною, непрозорою, поліфонічно складною.

Особливим проявом стильової активності композиторського мислення стає, доведеної до розділення та певного суперництва мовно-стильових систем, є полістилістика – своєрідний доказ власного стильового самодіалогу

музики, що часто ще не знає семантичних прецедентів, але це не означає відсутності семантики, не є симптомом ослаблення змістових можливостей музики, лише вказує на нові семантичні передумови розвитку музики як художньо-знакової галузі. Полісистемність указує на те, що «надлишкова» стильова активність перетворюється в домінування мовних якостей музики, коли матеріал музики стає предметом індивідуально-авторської стильової рефлексії – створенням понять-узагальнень на рівні стильового змісту, винайденням нових інтегруючих стильових знаків музики.

Представляючи собою сукупність стилістичних приймів, стильовий знак є найбільш специфічною, «чистою» формою «музикальності», тобто самодіалогу музики, так що у випадку композиторського діалогу зі стильовими знаками музики можна говорити про оперування «чистими» музичними значеннями, про прагнення актуалізувати, представити музику як мислення – *мислення музикою*.

Даний напрям розвитку діалогічних стильових властивостей музики та композиторського мислення репрезентований у фортепіанній творчості Шопена та визначає її жанрово-стилістичні пріоритети. Взаємодія відібраних та оброблених у відповідності до власних хронотопічних установок мовно-стилістичних комплексів виявляє, по-перше, провідні образні тенденції мислення Шопена, по-друге, пошук ним тих авторських стильових знаків, які здатні ставати музичними символами історичного часу, водночас залишаючись авторськими «ключовими словами». Причому у стилістичному змісті даних комплексів поєднуються письмові композиторські засоби й приписання з суто виконавськими прийомами та інтонаційними можливостями, артикуляційними, агогічними, динамічними та алюзивно-асоціативними засобами.

Першим та основним зі стилістичних комплексів – мовно-стильових модусів – творчості Шопена постає кантиленний мелос, який сполучає плавність та широту вокального дихання з достатньою динамічністю, орнаментальністю, візерунчастістю інтонаційного руху. Культивування

почуття, що є одним з яскравих ознак емоціоналізованого фортепіанно-виконавського стилю, стало одним з характерних принципів мистецтва Шопена, чия творчість (композиторська й піаністична) містила оригінальні авторські оцінки романтичного методу, здійснювало їх інтеграцію у новій цілісній інтерпретації [9]. Предметом концептуалізації в музиці Шопена стають саме *переживані відношення*, досвід усвідомлення, що активується на почуттєво-емоційній глибині свідомості.

На відміну від виконавців бурхливо-блискучого стилю, польський майстер відмовляється від агогічних або гучнісних перебільшень, підкоряючи логіку артикуляції образному змісту музики. Втім ознаками виконавського стилю Шопена також була вражаюча техніка, але іншої якості, така, що вводила вглиб інтонаційно-виразних можливостей фортепіано, спиралася на особливий підхід до ритмічної сторони музики, який полягав у значній гнучкості ритму та ускладненні ритмічних фігурацій, застосування поліритмічних ефектів (в стилістиці прихованої поліфонії), з підсиленням враження імпровізаційності, яке виникало в основному завдяки вільному володінню агогічними засобами.

З боку мелодійного комплексу, жанровими упредметненнями, що набувають ключового мовного значення, перетворюються на системні семантичні модальності (авторські мовленнєві звороти) стають ноктюрнові, баладні, баркарольні та мазурочні теми; вони, а також деякі з етюдних та вальсових тем, акумулюють ті стилістичні звороти, що стають авторськими знаками Шопена, репрезентують його ідіостиль. Окремим феноменом постає шопенівська прелюдійність та поемні композиційні ознаки, що є енциклопедично-збірними щодо інших жанрово-стилістичних прототипів, прообразів в музиці композитора, також підлягають суттєвій мелодійно-кантиленній переробці та залучають до компендіуму мелодійних кантиленних засобів загальні форм руху, підкоряючи їх могутній мелодичній волі автора [98].

Типологічними рисами *мелодичного мислення* Шопена виступають цілісність, автоканонічність та фортепіанність. Його піаністичний досвід взаємодіє з композиторським та насичує стильовий підхід авторськими виконавськими позиціями, узагальнюється на семантичному рівні разом з суто композиторськими тематичними прийомами. Життєвість і повнота мелодійної експресії шопенівських тем значною мірою зумовлена їх жанровим походженням, коли жанрові прообрази перетворюються на певні первинні знаки – базову риторичку музичного тексту. Але справа в тому, що вони відкривають таке своє знакове призначення внаслідок індивідуально-творчої переробки та нової, вторинної, семантизації. Таким чином можна вважати ноктюрновість, баладність, вальсовість, баркарольність тощо у контексті фортепіанної поетики Шопена його *авторськими ідіостильовими знаками*.

До системи жанрових прототипів, задіяних (відкритих) Шопеном можна також віднести моторність, що поєднується з кантиленною обробкою; маршовість, поєднану з хоральністю, пісенність, що насичується белькантними зворотами, монологічно-речитативні теми, що всмоктують оперні декламаційні інтонації та певні розмовні «жести», скерцозність, що межує з арабесковим малюнком, а іноді з токатними натисками, звичайно тематизм ричеркарного походження, заснований на вільному поєднанні діатонічних та хроматизованих ходів, які, однак, не порушують гармонічної витриманості, ясності фактурного викладу [98].

Використання фактури в фортепіанних творах Шопена, враховуючи її гармонічні засади, презентує другий стилістичний комплекс композиторсько-виконавських прийомів, не менш авторські значущий, аніж перший, лінійно-мелодичний. Зауважимо також, що відокремлення одного комплексу від іншого є досить умовним, адже в музиці вони діють разом, злито, при цьому шопенівський мелос проростає крізь товщу фактури, насичуючи її підголосковими утвореннями, відповідно до прийомів

поліфонізації, а гармонічні профілі фактурного викладу, організуючи текстовий простір, впливають на розвиток мелодійних тем.

Тим не менш, є власні авторські пріоритети у шопенівському розумінні музичної тканини, як того матеріалу, з якого викроюються акордово-контрапунктичні побудови, вертикальні опори музичного руху. По-перше, композитор віддає перевагу так званим «вільним формам», а це означає, що типе фактури обирається в залежності від образного рішення, а не за композиційним каноном. Музична форма постає гнучкою, здатною більш повно відповідати індивідуальному змісту, зокрема програмному; взагалі програмний вплив на тлумачення фактури у фортепіанних творах Шопена важко переоцінити. В авторській програмності, що відчувається найбільше у фактурно-композиційних хронотопах (музичному синтаксисі, знаках розділення та злиття) відбивається тенденція до синтезу різних мистецько-видових форм, але з домінуванням ліричної семантики, з базуванням на музичній стилістиці. Власне Шопен намагається «переказувати» засоби інших видів мистецтв мовою музики; і це йому вдається завдяки надзвичайно тонкій диференціації фактурних прийомів, застосуванню прийомів уподібнення та контрасту на рівні окремих ладо-гармонічних та ритмічних фігур [47; 92].

На рівні композиції у цілому дана опозиція тотожності й оновлення, контрасту веде до зближення принципів варіантно-варіаційної та сонатної форм, причому у руслі наскрізного розвитку з деякими прикметами циклічності. У побудові тексту у цілому, також його окремих розділів, Шопен керується прагненням до більшої автономії та контрастності музичних образів, водночас до концепційної єдності задуму, що й веде до превалювання у тлумаченні форми та фактури ознак поємності. Шопена можна вважати одним з родоначальників фортепіанної поємної композиції та першовідкривачем *поємності як способу мислення і типу фактурного викладу*, що передбачає вільну контамінацію музично-стилістичних фігур.

Усі жанрово-стилістичні елементи (групи), отже всі жанрові прообрази в Шопена наділені певними конкретними значеннями (часто персоніфіковані). Але одночасно Шопен створює особливу ієрархію жанрових прототипів як *способів й типів руху*, і тут треба звертатися до темпоральних показників його методу, тобто до третього рівня стилістики – або до третього стилістичного комплексу, що упорядковує метро-ритмічні структурно-темпоральні залежності музичного розвитку. Йдеться навіть не про те, що в музиці Шопена досить чітко протиставлені трьох- і чотиридольні жанрові фігури, ритмічні укрупнення (уповільнення) та роздрібнення (пожвавлення), що є симетричними до ефектів згущення – розрідження фактури (ускладнення – спрощення), хоча мають і окремі семантичні функції.

У використанні жанрових прототипів, стилістичних фігур, тематичних побудов відкривається особлива шопенівська логіка, яка, по-перше, дозволяє експериментувати з різними жанровими синтезами; по-друге, є способом втілення програмних ідей; по-третє, веде до формування циклічності як провідного авторського методу та «ритму вищого порядку», що опановує усіма іншими, більш простими темпоральними прийомами.

Послідовність (використання, комбінація, зміни) жанрово-стилістичних прототипів набуває циклічного характеру, що заново підтверджується в кожному опусі Шопена, є *інтертекстуальним принципом*, діє як у лінійному, так і у вертикально-стереоскопічному, просторово об'ємному вимірах. До сфери циклічності залучається і використання динамічних прийомів – часових та гучнісних, причому Шопен одним з перших романтичних музикантів відкрив пріоритетне значення «тихої динаміки» – семантики тиші [98].

В основі ідеї циклічності (що іноді буквально структурується, як, наприклад у циклі прелюдій або балад, у сонатах) знаходиться головна образно-смілова колізія, можна сказати семантична парадигма, що відновлюється Шопеном впродовж всього життя і, дійсно, є авторською, бо

пов'язана з трагічним осмисленням людського буття. Унікальність даної циклічної колізії в тому, що її відправним полюсом є образ смерті або переживання втрати, оплакування, скорбота, тоді як протилежний полюс, відродження та повернення до радощів життя, ще треба формувати, він досягається поступово, завойовується у багаторівневому полістилістичному русі. Вихідний полюс позначений маршовою й хоральною стилістикою, з різним ступенем її чистоти й комбінаторності, допускає й полонезність, іноді навіть окремі мазурочні інтонації, які надають особистісної заостреності маршовій стилістиці, знеособлені загальні форми руху.

Протилежний полюс – початок життя, народження, для людини є наслідком включення до об'єктивного ходу життя (з його вічними природними законами). Позбавлена пейзажності, зображальності – пасторальності фортепіанна музика Шопена насичена відчуттям природної краси музичної гармонії, що уявляється постійною, циклічно оновлюваною цінністю сумісного природно-людського буття.

Отже, інноваційний авторський характер фортепіанної творчості Шопена зумовлюється індивідуалізацією його стильового мислення. Основні мовно-стилістичні комплекси в фортепіанній музиці Шопена розміщуються по «семантичній траєкторії» головних образних концептів та утворюють єдиний наскрізний особистісно-смісловий вимір, *власний стильовий цикл смислових рушіїв та рухів* фортепіанної шопенівської поетики.

Висновки до Розділу 1

Фортепіанна поетика Ф. Шопена виявляє особливу авторські-стильову єдність історичного та особистісно-психологічного вимірів часу у музиці, тому її образні та структурно-композиційні складові дозволяють характеризувати сталі та змінні відносини явищ часу та простору з фактурно-стилістичними умовами музики. Творчий метод Ф. Шопена надає

множину передумов для виявлення своєрідності музичного хронотопу та процесу хронотопічної організації твору як переважно стильового.

Спроба визначити власну семантику музичного хронотопу – семантичні функції музично-хронотопічних побудов, прийомів, зон семантичної дії хронотопічних засобів у виразовій системі музичного тексту привела до цілком конкретних результатів. Так, зі спиранням на деякі позиції праць М. Бахтіна, виокремлені *хронотоп зустрічі*, хронотопічно обумовлене авторське «Я» або творча особистість, з її зовнішніми та внутрішніми показниками, яка постає і каталізатором (мотиватором), і поєднуючим началом у різноманітті художніх подій, мотив (хронотоп) *порогу, рубежу, що* взаємодіє з мотивом зустрічі, але найбільше зумовлений *семантикою кризи та життєвого перелому (зламу)*, як найбільш загальні хронотопічні завдання, що виконуються й «зустрічаються» у мистецтві, – *хронотопи світу та тексту*.

Визначається, що реальний світ зумовлює текст художнього твору, але саме мистецький артефакт надає ціннісної завершеності та смислової повноти існуючій реальній дійсності, відтворюючи її у тексті. Тому *цілісність* та *сміслове перетворення*, разом зі *структурованістю* та *рухомістю*, є сталими композиційними чинниками художніх хронотопів, можуть визначатися, власне, як хронотопічні властивості художнього тексту.

Спільні хронотопічні ознаки дійсного та художнього світів постають як континуальність – дискретність, стійкість – мінливість, нескінченність – фінальність, націленість – зворотний рух і так далі. У психологічному трактуванні вони ототожнюються з явищами самопочуття – суб'єктивного умогляду, але і у царині внутрішнього світу зберігають свої фундаментальні ознаки, зокрема, лінійність та циклічність

Як найбільш точні і відповідні щодо формально-змістових особливостей музичного мистецтва затверджуються поняття образу-концепту, семантичних текстоутворюючих складових – або текстових передумов, прототипів смислотворення, семантичних модальностей,

рефлексія – саморефлексії, як спорідненої з ліричним началом, з типовою видовою ліричною експресією. На цій основі доводиться, що біографічність (автобіографічність) стає важливим хронотопом у композиторській творчості романтичного періоду, зумовлює провідні тенденції стильового розвитку.

Хронотопічний підхід до *музичного стилю* дозволяє характеризувати його як особливий дійсно-умовний феномен, котрий репрезентує людський досвід осмислення життєвого процесу та людського ставлення до цього процесу, тому є *індивідуалізовано регулятивним, активним відношенням людини до часу та місця свого буття*. *Стиль в музиці* утворює реальні чинники, відтворює реальні умови та якості людського життя, дозволяє сприймати людини і як «героя», і як «автора» цього життя у реальному історичному та психологічному вимірах.

Умовність музики, певні сторони й чинники умовного знакового світу музичного твору стають репрезентантами особистісно-егоцентричного начала, коли у силу вступає *хронотоп автобіографії або інтровертивна лірична семантика*. Хронотопічне домінування стилю завжди зумовлене подібною персоніфікацією смислового змісту музичного твору, у чому й проявляється оновлення ліричних настанов музичного мистецтва, здійснене романтичними митцями. «Вчинок перетворення» в умовного героя як у себе іншого є частим егоцентричним «жестом» у романтичній художній поезиці, своєрідно переломлюється у стильових пошуках Ф. Шопена.

Мистецький авторський досвід Ф. Шопена, втілений у фортепіанній творчості, доводить, що у *музичний автор* може бути й реальним жанрово-комунікативним, і умовним композиційним, і, нарешті, ідеальним, стильовим.

Поняття образу-концепту, або «семантичного гештальту» як стильової категорії дозволяє одночасно характеризувати особистість автора музики та своєрідність створюваних ним художніх ідей, образних величин, мовних засобів. Тому можна пропонувати поняття стильового мислення як процесу проектування музичного задуму у його цілісності: від почуттєвого

передбачення до поняттєво-стилістичного втілення, висловлення думки. З даного погляду фортепіанна поетика Ф. Шопена виявляє високий рівень упорядкованості, вираженості та вірності авторським ідеалам,

Виявляється, що для Шопена як особистості та митця власне творче «Я» зливалося з долею Польщі, як того великого Дому, до якого він завжди прагнув повернутися. Композитор був прив'язаний до місця, до визначеного місцезнаходження, для нього важливим було відчувати себе вдома, захищеним тим внутрішнім інтимним середовищем, яке він сам собі побудував, і цією характерологічною рисою мислення та творчості зумовлюється особливий камерний склад музики Шопена.

Визначаються основні стильові інтенції музики Шопена, зокрема спрямованість до піднесених позитивних вимірів буття, до світу сподівань, щасливих мрій, ідеального світу вільної особистості, здатної долати у своїй свідомості усі перепони та межі дійсності, здійматися до трансцендентної реальності.

У цілому, створений композитором єдиний умовно-реальний образ людської дійсності виступає символічним заміщенням ідеї музики – не лише завдяки значущості, розповсюдженості його творів, а у силу глибинної музикальності його власної особистості, життя, що було повністю віддане, присвячене музиці. Тому шопенівське музичне мовне начало, шопенізми, «шопенівські модуси», «шопеніана» тощо входять до тезаурусу музичної культури як *самостійні хронотопи музичного мистецтва*, в його історично-інституціональному та структурно-смісловому вимірах.

РОЗДІЛ 2

ІНТЕРПРЕТАТИВНІ ЧИННИКИ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ Ф. ШОПЕНА: ВІД АВТОРСЬКИХ ВІДКРИТТІВ ДО ВИЯВЛЕННЯ ОБРАЗУ АВТОРА

Даний розділ присвячений розвитку цілісного текстологічного підходу до фортепіанної поезики Ф. Шопена як до ідіостильового феномена, що зумовлений авторським художнім світобаченням, дозволяє відкривати нові мовленнєві засоби музики, водночас вдосконалювати розуміння константних властивостей й якостей музичного діяння, співвідношення мелосфери та семіосфери фортепіанної музики.

2.1. Контекстуальні та інтекстуальні умови формування фортепіанного стилю Ф. Шопена

Формально-змістові підходи до фортепіанної творчості Ф. Шопена та пов'язані з ними поняття унаочнюють важливість використання двох типів критеріїв оцінки індивідуально-стильових рис цієї творчості, тобто того, що робить її унікальним авторським феноменом: контекстуальних та інтекстуальних або внутрішньо-текстуальних, тобто з боку взаємодії творів Шопена з існуючою поза межами його життєтворчого шляху музичною дійсністю, включаючи її первинні жанрові та вторинні професійно-композиторські чинники, але також і з боку іманентних якостей його музичного мовлення, що виникають та існують як феномени текстової семантики, не підлягають порівнянню, уподібненню за межами композиційного структурування образу автора (умовного героя твору).

У більшості сучасних музикознавчих праць, присвячених творчості Шопена, переважає перший напрям музикознавчої аналітичної аксіології, котрий дозволяє досить впевнено та широко визначати походження тих

засобів виразовості, якими користується композитор, тобто вказувати витoki, передумови, загальні складові (чинники) його ідіостилю. Але залишається відкритим питання про те, яким чином, навіщо, з якими образними цілями музичний матеріал, що вже має певні семантичні функції, входить до художньо-естетичного змісту шопенівської поетики, як він перетворюється в іманентно-композиційному хронотопічному русі.

Узгоджуючи названі параметри текстологічного представлення форми та змісту, звичайно у їх взаємоперехідності, шопенівських творів, висвітливо найбільш продуктивні теоретичні положення та аналітичні позиції, вироблені останнім часом у музикознавчих дослідженнях.

Передусім зауважимо, що головними предметом уваги музикознавців постає жанрова презумпція тематизму та фактури шопенівських творів, тобто здатність композитора широко залучати досить різноманітний жанровий матеріал, як первинного, так і вторинного походження, витягуючи з нього стилістичні прототипи та початкові елементи стильових концепцій.

Так, Т. Самвелян (2000 [130]) та С. Школярєнко (2017 [183]) вважають загальнологічним текстовим знаком, змістовним засобом, головним показником музичного вираження *жанрові прототипи*, що поєднуються у явищі поліжанровості, визначаючи не лише горизонтальний інтонаційний розвиток, а й весь фактурний склад музичної побудови. І саме таким чином, з використанням фактури та шляхом розшифрування жанрових знаків доводиться до інтерпретативної свідомості (виконавця, слухача, музикознавця) позатекстова смислова природа музичного звучання. Шопен використовує різні жанрові фактурні способи викладу, створюючи різноманітні комбінації – контамінації поліжанрових утворень, що вміщують декілька й більше вхідних елементів, знаходячись у динамічному зростанні, ведуть до повного фактурного переродження звукової тканини.

Відтак поліжанровість сприймається як визначальний принцип розвитку фортепіанного інтонування, збагачення фортепіанної стилістики та технологічних властивостей фортепіанної гри. З нею можуть бути

пов'язаними і інші різноманітні «полі-»: *поліфактурність, пролітематичність, полістилістичність, нарешті полімелодизм*. Але дослідники більше зупиняються на явище поліморфізму як похідному від поліжанровості, коли розмірковують про еволюцію баладної розповідності та пісенності початкових тем-образів до сонатно-поемної композиції, або про інші різновиди жанрових гібридів, що виникають на рівні загальної форми авторської композиції, тобто свідчать про підйом принципу поліжанровості до концепційно-змістового.

Жанрові гібриди виникають і зсередини, коли танцювальні жанри польського (і не лише) походження (полонез, краков'як) проникають своєю семантикою в жанри загальноєвропейського типу, і навпаки: коли канонічні музичні ресурси європейської традиції зумовлюють трактування національних жанрових форм. Але у всіх випадках вибрані жанрові моделі та їх стилістичні формули своєрідно авторизуються, як-то мазурка, вальс, колискова, баркарола, пронизуються новою інтонаційною семантикою, котра зазвичай продукується ідеями руху, специфічними ритмо-інтонемами, наділені власними характерними «розпізнавальними знаками», що не мають прямих жанрово-стилістичних аналогів, але виникають на перетині залучених жанрових лексем.

С. Школяренко справедливо звертає увагу на те, що усі залучені, використані жанрові прототипи Шопен переломлює у властивому лише йому піднесеному ладі почуттів, підкреслюючи емоційно-психологічні моменти змістової програми твору, таким чином, по-перше, підсилюючи комунікативну ефективність, по-друге, асимілюючи, трансформуючи і академічні нормативні жанрові показники – від прелюдії до сонати, насичуючи ці «високі» жанри рисами первинно-жанрової стилістики. Він підкреслює значущість історико-літературного, художньо-естетичного контексту шопенівської поліжанровості як інтерпретативної передумови музичного задуму, що повинна враховуватися при сприйнятті звукообразної концепції, сприяти вивченню логічних основ побудови музичних текстів,

аналізу драматургії музичного твору. Головним моментом шопенівського жанрово-фактурного новаторства дослідник вважає нове ставлення до фігураційного письма у його співвідношенні з мелодико-тематичним розвитком у просторі музичного тексту. Причому фігуративний спосіб утворення тематизму розглядається на засадах вивчення концертного та камерного типів музичних творів, як також свого роду жанрових, але з переважаючою виконавською орієнтацією, сфер. За його думкою, основою індивідуального підходу до фігурації як форми звукового втілення інтонаційного матеріалу в шопенівському фортепіанному стилі є особливий тип співвідношення двох родів музичного мислення – концертності і камерності, причому концертний принцип постає логічним антиподом камерності, як театральність мислення протистоїть його ліричній інтровертності. Хоча, за загальним ходом міркувань дослідника, можна зрозуміти, що камерність, лірична поглибленість більше відповідають індивідуально-авторському типу шопенівської музики, що зумовлюється перевагою особистісного, інтерсуб'єктивного над загальним, об'єктивним.

Головна інтерпретаційна спрямованість шопенівської музики визначається семантикою камерної сфери, але збагаченою на мовному й технологічному рівнях рисами концертно-симфонічного мислення з притаманною йому масштабністю, фресковістю, публічністю. Камерно-концертний принцип мислення знаходить свого інструментального репрезентанта у фортепіано, оскільки його темброво-регістрові можливості дозволяють поєднувати обидва ці жанрово-виконавські начала.

Отже, поліжанрова основа шопенівської музики розширюється до обсягу піаністичної технології, зумовлюється розумінням фортепіанної гри як універсальної виконавської форми, що має значний соціоестетичний резонанс, навіть спроможна впливати на формування соціополітичної свідомості суспільства. У цьому сенсі особливої уваги заслуговує використання Шопеном жанрового матеріалу мазурки й полонезу.

У дослідженні Н. Бондаренко (2017 [17]) відзначається, що кількісний показник використання й перетворення жанру мазурки у творчості Шопена є лише зовнішнім свідченням її *якісного значення*. Композитор наділяє її провідним семантичним значенням, сприймає як мета-знак важливих етногенетичних процесів, також певний естетичний символ с. 4 арэф. Мазурка стає метафізичною «пуповиною», що відновлює розірваний часом і простором союз батьківщини і її сина, у якому неможливість фізичної присутності підсилює духовну причетність, а «смыслоносність» мазурки Шопена полягає не стільки в символічному опосередкуванні образу далекої Вітчизни, скільки в артикуляції алгоритму цього опосередкування, обумовленого потаєними енергіями глибинного шару психіки художника-творця, що фактично привело зовнішню форму жанру до «асимптоматичної межі» (Є. Назайкинський), що знайшло своє вираження у феномені пізніх меланхолічних «антимазурок» (Б. Асаф'єв)» [17, с. 4]. Опосередковуючи спостереження К. Зенкіна щодо етнічного звучання мазурки, низку положень праць польських музикознавців, зокрема, М. Томашевського, Н. Бондаренко приходять до висновків, що, по-перше, значення однієї окремої жанрової моделі в творчості Шопена треба виявляти у взаємодії з іншими, тобто занурюючись до цілісного змісту музичного твору, у єдиній мовно-семантичній системі авторського письма; по-друге, що трактування творчості Шопена необхідно поєднувати з трактуванням його особистості, і хоча певні традиції у польському музикознавстві вже склалися у цьому відношенні, але зараз настає новий етап світового самовизначення шопенознавства, що передбачає нове інтерпретативне мислення – та нову увагу до інтерпретативного мислення й «музичної лінгвістики», як щодо окремого твору, так і стосовно стилю у цілому. Саме у цьому напрямі вишикує своє дослідження М. Томашевський, котрий розглядає мазурки Шопена у взаємозв'язку з народними джерелами, з погляду побудови фактури, загальних структур тематизму, драматургії опусів мазурок, агогічно-ритмічної організації.

Н. Бондаренко наголошує також, що проблема онтології жанру потребує охоплення різних форм його буття, але вона дуже ускладнюється фактором авторського стилю, тому що він є семантичною призмою, індивідуальна структура якої забезпечує особливу мовну конфігурацію залученої жанрової стилістики. За її думкою, «ієрархічна організація онтологічної системи жанру шопенівської мазурки визначається сходженням від субстанціальної основи первинної (фольклорної) форми його буття, канонізованої в особливій структурі метроритмического дисонансу, що й стала структурно-семантичним інваріантом жанру, яким забезпечується його мнемонічна функція. На рівні змісту творів Шопена феномен мазурочності інтерпретований як глибинний матричний код, що визначає структурну організацію «внутрішньої мови» композитора (Н. Хомський), яка відбита в особливій дискурсивній моделі баладної драматургії. Третій – вищий – рівень онтології мазурочності оцінений через прояв у ньому властивостей «етноніма» – тієї структури, яка відбиває спосіб особистісного самопізнання й самовизначення через принцип етнічної ідентичності» [17, с. 11].

Відтак онтологічний ракурс дослідження жанру мазурки у творчості Шопена наближає до феномена внутрішньої форми, що є інтекстуальним показником та найближче підводить до ідіостилу композитора, як до «вертикалі польської душі», відтвореної у музиці як взаємодія «локально-етнічного, родового, материнські-природного», «універсального, загальноєвропейського» та одиничної особистісної людської свідомості. Це зумовлює єдність культурологічного національно-стильового та композиційно-стилістичного підходів до творчості Шопена, передбачає залучення епістемологічної позиції, примушує виокремлювати стильове мислення Шопена як унікальний образно-когнітивний феномен

Єдність контекстуального та інтекстуального підходів до жанрово-стильового змісту фортепіанної музики Ф. Шопена дозволяє судити про неї як «мистецтво гри», що має широкі стильові витоки, передбачає особливі способи інтерпретації, синтез інтерпретативних оцінок та виконавських

прийомів. Визначення піаністичного стилю Шопена як авторського на засадах епістемологічної класифікації базується на вилученні його провідних показників у єдності з динамікою звукотворчого хроноартикуляційного процесу.

Узагальнюючи вищевикладене, зазначимо, що питання про витoki та визначальні фактори стильового мислення композиторів романтичної доби, зокрема тих, хто перетворював цілісні жанрові галузі, надаючи їм нового авторського змісту та значення, донині є відкритими. Адже саме таким увійшов до історії романтичного мистецтва Ф. Шопен, у музиці якого виділяються три основні особливі риси: зосередженість в одній виконавській (фортепіанно-піаністичній) сфері; узагальненість, водночас виразна оригінальність композиційних та стилістичних засобів; *ідеальна в декількох значеннях стильова сутність*: як найвища та найдосконаліша; як спрямована до ідеальних висот людського духу; як найбільш абстраговано – абсолютна та «чиста» – музична. Виконавський аспект, піаністична призначеність музичних образів *входять до комплексу інтекстуальних ознак шопенівського стилю*, стають їх інтегруючою складовою, визначальним інтерпретативним чинником.

Шукаючи відповіді на питання про витoki та оригінальний зміст стилю Ф. Шопена, як втіленого саме у виконавській стороні його фортепіанного мистецтва, тобто зумовлений звуковою природою, тембровими якостями обраного ним, як «ідеального», інструменту, неминуче доводиться звертатися до явища національного стилю, національного менталітету та способу мислення, тобто до явища польського у його загальному культурологічному вимірі.

Питання про музично-мовні засоби, здатні реалізувати національно-стильову специфіку виконавської творчості, ставить Н. Буслаєва [20], вивчаючи вплив національно-специфічних виразних засобів польського фортепіанної творчості на «виконавську технологію», досліджуючи польську фортепіанну літературу та звукозаписи польських піаністів, спираючись на

типологічний національно-стильовий підхід, розроблений М. Смирновим [141] стосовно російської фортепіанної школи в єдності її композиторської та виконавської сторін; останній набуває загального теоретичного значення, здатний служити інструментом аналізу стильових установок інших національних шкіл, інших видів фортепіанного виконавства, у тому числі авторського.

Розбудовуючи ідею «світового шопенізма» як універсального стильового феномена, що зберігає виражені національні риси, дослідниця сприяє розвитку мовно-стилістичного підходу до явища піанізму, що, у свою чергу, підсилює значення індивідуально-сміслових авторських інтерпретативних критеріїв творчого процесу [20].

Стильова подвійність піанізму як прояву авторського мислення, як індивідуально-творчого феномена, спонукує знаходити критерії його вивчення й визначення в контексті етнопсихологічних уявлень. Зокрема, можна відзначити, що сьогодні існують два типи етнопсихології – крос-культурна та антропологічна етнопсихологія (психологічна антропологія). Їх основна відмінність полягає в тому, що антропологічна етнопсихологія сформувалася на основі взаємодії культурної антропології та різних психологічних теорій (реформованого психоаналізу, когнітивної психології, гуманістичної психології й символічного інтеракціонізму Дж. Г. Міда), а крос-культурна психологія виникла на основі соціальної психології.

Особистість виявлялася аспектом культури, аспектом, у якому емоційні відповіді й когнітивні здатності індивідів були запрограмовані відповідно до загальної конфігурації їх культури («культурно модельована особистість»); соціальні відносини, релігія, політика, мистецтво були запрограмовані відповідно за тими ж самими конфігураціями [20].

Людська особистість і соціокультурні інституції є двома взаємодіючими системами. Кожна з систем включає вимоги до людської поведінки: особистісна система – вимогу задоволення психологічних потреб,

соціокультурна система – вимогу соціально прийняттого виконання ролі, яка інституціоналізована в соціальній структурі.

Стабільність у взаємодії особистості та культури досягається лише тоді, коли їх вимоги функціонально інтегровані стандартами виконання ролі, що дозволяє індивіду задовольнити свої психологічні потреби і відповідати в те ж саме час соціокультурним вимогам [145].

Це стосується і відносин культури і митця, що повинен враховувати канонічні настанови культури, виду мистецтва, художньої форми, прийнятих комунікативних систем тощо. Етнопсихологічна проблематика займає важливе місце в системі мистецтвознавчих знань, так само як і у процесі «живої» художньої творчості, адже свідомість людини завжди має певну національно-мовну адресацію, і йдеться не лише про знакові зовнішні фактори, а й про глибинні етичні потреби, емоційні звички та досвід почуттєвого реагування. Звідси необхідність не лише вивчення національного стилю в музиці (поняття про який запропоноване та глибоко обгрунтоване у працях С. Тишка [150]) й порівняльного аналізу різних національно-художніх явищ у музичному виконавстві, а й виявлення способів реалізації етнічних запитів та національних канонів в інтерпретативній особистісній авторській свідомості. Щодо музичного мистецтва та поетики Шопена, то на перший план виходить виконавська форма – засоби виконавської виразовості, оскільки на них засноване музичне звучання, коли набуває *статусу мови*.

Висування на перший план у системі музичної інтерпретації виконавської форми цілком закономірно в силу звучної природи музичного тексту. Однак критерії оцінки *специфічного виконавського авторства в музиці*, особливо у відриві від композиторського матеріалу, тобто як самодостатні й автономні, залишаються дискусійними.

Так, у дисертації О. Потоцької [120] відзначається, що виконавський стиль, який вибирає піаніст в інтерпретації музики певної стильової епохи, у вирішальному ступені залежить від специфічних психологічних властивостей

його особистості, хоча зміст інтерпретації музичного твору розкривається в органічній єдності багатьох факторів, що утворюють специфіку музично-артистичної діяльності кожного окремого виконавця. О. Потоцька підкреслює, що в прояві особистісних властивостей виконавця величезну роль відіграють його музичні здібності, а інтерпретація музичного твору – складний музично-розумовий процес, який вимагає їх повної акумуляції й тільки тоді приводить до конкретного виконавського результату. Указуючи, що під мисленням сучасна наука розуміє вищий ступінь процесу пізнання навколишньої дійсності, який приводить до усвідомлення об'єктів і предметів реальності, автор пропонує називати інтерпретативним мисленням певний (високий) рівень мислення музично-виконавського, яке, у свою чергу, виступає різновидом мислення художнього. Специфіка ж художнього мислення проявляється в тому, що об'єкт його відображення – не прямо реальна дійсність, а вже здійснене її перетворення в художній творчості.

По слушному зауваженню М. Бонфельда, художня дійсність у музиці займає особливе місце, «пронизуючи музичну тканину у всіх вимірах і часто виявляючись єдиною ланкою між субзнаковим шаром музичного повідомлення й реальним, позамузичним змістом» [19]. Опираючись на концепції музикознавців-дослідників, а також на власне визначення музично-виконавської інтерпретації як загальної іманентної закономірності музично-виконавського мистецтва, О. Потоцька вказує на перетинання об'єктивних і суб'єктивних факторів творчого мислення, передбачає ряд властивостей особистості виконавця (глибоке й різнобічне осмислення тексту, усвідомлення художнього контексту і т. д.), відзначає нероздільна єдність музичного й позамузичного начал у процесі інтонаційного мислення.

Ця єдність, на її погляд, виступає настільки міцною, що «ніякі музичні уявлення (у вигляді слухового сприйняття, або внутрішніх слухових образів) неможливі поза такою єдністю, як би сильно не виступала на перший план специфічна музично-формальна сторона мистецтва. З іншого боку, «які б екстрамузичні джерела не стимулювали творче мислення й не знаходили б у

ньому відбиття, однаково вони неминуче переломлюються крізь призму інтрамузичних закономірностей» [120, с. 127].

Отже, як виконавська інтерпретація, так і безпосереднє інтерпретативне мислення формуються на перетинанні не тільки об'єктивних – суб'єктивних, але й екстрамузичних та інтрамузичних факторів. Крім даної обставини, О. Потоцька виділяє особливу важливість емоційної обумовленості музичного мислення, оскільки воно є мисленням-переживанням «вищого порядку», базується на художніх емоціях, які Л. Виготський визначав як «розумні», оскільки їх природа обумовлена глибинним рівнем свідомості, а їх дія є цілісною й катартичною для всієї особистісної свідомості.

Саме художні емоції виступають своєрідним «фільтром» художнього мислення, через який пропускаються відбиття об'єктивної дійсності. Безперечно, що формування художніх емоцій є обов'язковою умовою процесу образного мислення. Якість художніх емоцій і особливості їх прояву виступають визначальним фактором у формуванні різних типів інтерпретативного мислення.

У визначенні способів інтерпретації музики різних стильових епох і класифікації фортепіанно-виконавського стилю як риторизованого, раціоналізованого, емоціоналізованого й сенсуалізованого Потоцька також мала на увазі індивідуалізований, поглиблений до рівня особистісної свідомості, світосприймання підхід [120, с. 132–150].

Вона відзначала, що кожний виконавець, незважаючи на рівень його знань про музичний твір, досить суб'єктивно сприймає його образний зміст, адже на це сприйняття безпосередньо впливає його психічна організація. Різні сторони музичного образу трансформуються психікою виконавця, у результаті чого кожний інтерпретатор акцентує інші його грані, створюючи такий звуковий образ, який найбільше відповідає слуховим уявленням виконавця й відбиває риси його індивідуальності. Емоційна насиченість музичного твору є похідною від світогляду, характеру виконавця та

особливостей його мислення. Продовжимо: образна насиченість композиторського опусу, особливо коли автор сам є виконавцем та йде від виконавських завдань, залежить від типу й характеру усно-текстової виконавської інтерпретації, від музично-інтерпретаційного мислення як виконавського у своїй основі.

Майже у всіх, присвячених Ф. Шопену, аналітичних матеріалах зазначається, що його авторський стиль відрізняється дивовижною єдністю. При цьому враховується, що мислення Шопена розвивалося впродовж майже чверті століття, а його стильові уподобання пройшли через різні етапи становлення. Шлях композитора та виконавця між його першим опусом («Рондо», 1825) та «Баркаролою» (1846) співпадає з періодом становлення романтичного мистецтва – з досягненням музичним романтизмом своєї естетичної зрілості. Можна зазначити декілька рубіжних віх: ранній, варшавський період; 1829–1831 роки; паризький період до «Прелюдій»; 40-і роки, відзначені тяжінням до укрупнених форм; останні роки. Шопен належить до тих рідкісних творчих натур, що відразу знаходять і власну мовну систему, і власні образні позиції, і оригінальні авторські художні ідеї, тобто переважаючою відразу постає його творча індивідуальність, яка зумовила і напрями еволюції його фортепіанного стилю – стилю композиторсько-виконавської інтерпретації [90].

Неодноразово обговорювалася особлива «шопенівська інтонація», що пронизує всі твори польського композитора, тобто генералізується і навіть може оцінюватися як авторська інтонологія композитора й виконавця, тісно зумовлена піаністичними уподобаннями та семантичними настановами. Музика Шопена саме на інтонаційному рівні миттєво доводить своє авторство – презентує «образ автора», що є стильовим, хоча й виходить з оригінального тлумачення жанрово-композиційних правил, норм. Можна говорити про вдосконалення та ускладнення стилю Шопена, про розширення кола створюваних ним образів, але єдиною залишається інтонаційна аура його творів, що безпосередньо передає їх образні налаштування. При цьому

Шопен поєднує точність і ясність логіки композиції з енігматичністю її семантики, тобто з певною загадковістю, завуальованістю музично-сміслового змісту.

В шопенівській інтонології, що й є головним інтекстуальним показником його стилю, провідними можна вважати три моменти. По-перше, природність та пластичність інтонування, що базується на відповідності музичних синтагм темброво-регістровій природі інструменту (фортепіано), також специфічній пальцевій піаністичній техніці; по-друге, відтворення інтонаційним шляхом стану психологічної рівноваги між інтелектуальними вимогами та емоційно-афективними потребами; при всій своїй почуттєвій експресії, музика Шопена не створює афективної надмірності, таким чином знаходячи «золоту середину» між класицистичними канонами та романтичними інноваціями музичної мови.

По-третє – і це особливо важливе – стильове мислення Ф. Шопена спирається на ту мелодичну сутність музики, у тому числі інструментальної, що відкривається спершу оперно-вокальним шляхом, тобто виходить буквально з вокального співу та дихання як таких, що віддзеркалюють живу людську природу музичного інтонування; ця природа зберігається музикою навіть тоді, коли з неї йде слово як формальний компонент, а на його заміну приходить програмна інтенція музично-творчої свідомості.

Стиль Ф. Шопена, залишаючись яскраво авторським, передбачає історичний вимір, може рахуватися історичним у тому сенсі, що узагальнює, інтегрує множинні тенденції розвитку музичного мовлення, відповідно і образних настанов музичного мислення. Недарма в музиці Шопена помітним є моцартівський та бахівський впливи – не як риси стилізації, а як спорідненість методів, намагання узагальнити та поєднати, привести до спільних символічних знаменників досвід європейського музичного мистецтва.

Феномен смислової поліфонії інтегрований та «інстальований» Шопеном у звучанні фортепіано, у системі фортепіанно-виконавських прийомів. Серед них найбільш вагомими та дієвими постають наступні.

Імпровізаційна манера викладу є притаманною фактурному змісту фортепіанних творів Шопена, особливо поемно-одночастинних, коли свобода розвитку думки стає одним з композиційних завдань (балади, скерцо, полонез-фантазії, баркарола, д. і.). Музикознавці справедливо відзначають, що музичні ідеї Шопена народжувалися безпосередньо з творення фортепіанного звучання, суто піаністичним шляхом. Звідси і знамениті артикуляційно-агогічні прийоми, специфічне авторське *rubato*, гра з темпоритмом та взяттям звуку, поглиблення динамічно-гучнісних відтінків тощо. Дана манера є основою для створення індивідуально-особистісної сонорної атмосфери шопенівських образів, дозволяє використовувати й розвивати колористичні можливості фортепіанного звучання.

Принципова зміна ролі *недальних прийомів* впливає на гармонічні ефекти, дозволяє створювати *нові гармонічні контамінації, додаткові фактурно-мелодичні ефекти*. Погоджуємося з думкою про те, що музичний тематизм Шопена не існує поза її піаністичним вираженням, навпаки, часто головний художній зміст зумовлюється особливостями піаністичної фактури. Композитор відкриває нові способи організації фортепіанного звучного простору з динамічними засобами наближення та віддалення, розсіювання та концентрування інтонаційного матеріалу.

Вже аксіоматичним є ствердження, що, на відміну від Ф. Листа, який трактував фортепіано як інструмент, здатний відтворювати симфонізовані звучання, вбирати оркестрові фарби, тобто розвиватися екстенсивним шляхом, Шопен створював такі *фоноколористичні ефекти*, що притаманні саме піаністичним тембрам, тобто розкриває переваги *інтенсивного шляху*. На даному шляху складно-асоціативними засобами композиторсько-виконавський стиль Шопена набуває якості *витонченого інтроспективного ліризму, поглибленого психологізму*, що може визначатися як

«психологічний реалізм», настільки відповідає природним потребам соціалізованої людської свідомості. Шопен налаштовує на мелодично-співочу гру, на кантиленне звучання, що не допускає різкого звуковидобування, скеровує до естетизації музичної мови.

У цілому стилістиці фортепіанних творів Шопена притаманні плавність і м'якість звучання, широта мелодійного дихання та повна осмисленість технологічних ресурсів, суттєве семантичне навантаження кожного засобу звуковидобування, звідси – висока щільність хроноартикуляційного процесу при його невимушеності, вільному перебігу. Особливістю шопенівського туше постає також здатність до найтихішого звучання, до дослуховування тиші як кроку у бік семантики мовчання, що займе значне місце в «тихій музиці» ХХ століття, зокрема в творах В. Сильвестрова, який багато в чому наслідує фортепіанне (музичне) мислення Шопена.

Континуальність та значний просторовий обсяг фактури й звучання, гармонічне узгодження, водночас поліфонічне ускладнення хронотопічних ознак стають вирішальними у становленні образів шопенівської фортепіанної музики. Причому чинником єдності тексту завжди виступає специфічний музично-виконавський темпоритм, часто пов'язаний з жанрово-стилістичними витоками, але перетлумаченими на авторський лад. Висока темпоральна дисципліна, структурно-логічна вимогливість поєднуються з принципами *ad libitum* та *rubato*, виявляючи антиномічну основу шопенівського музичного мислення як наслідок протиставлення інтелектуально-раціонального та емоційно-почуттєво начал (свідомості, буття, художньої форми), що є найбільш показовим для людської екзистенції. Тому можна називати стиль Шопена (як стиль фортепіанної творчості в єдності двох типів авторизації – композиторського та виконавського) *персоналізовано ліричним, узагальнююче-інтровертним почуттєво-архітектонічним*. Даний стиль є взірцевим когнітивним

ідіостилем, що породжує і ідіолект, тобто специфічну авторську музичну мову.

Деякі позиції сучасної когнітології, зокрема підходи В. Селиванова [134], дозволяє зрозуміти, що когнітивний стиль – базова структура свідомості, що забезпечує всі напрями її емоційно-інтелектуальної творчої роботи, передує мовному вибору, будь-якої професійній категоризації «мовної свідомості», картини світу. Тому класифікація/типологія, заснована на когнітивних стилях, є найбільш цілісною та загальною, на той же час – найбільш диференційованою стосовно психологічної організації особистісної свідомості.

Стосовно музично-творчого процесу також передбачає єдність композиторської й виконавської установок («домінант») свідомості, що реалізується саме як мовна, як мислення на одній і єдиній мові з тими самими єдиними естетичними координатами – «герменевтичними обр'яями».

Можна також зауважити, що феномен шопенівського когнітивного ідіостилю цілком відповідає потребам існування й розвитку національно-стильового напрямку фортепіанного виконавства; він активно обумовлювалася, що взагалі показово для романтичного періоду, завданнями формування національної школи, не минаючи і спільних для всіх етнічних шкіл потреб конкретизації і наближення до життєвого спілкування смислових інтенцій музики. Творчість Ф. Шопена дозволяє запевнитись, що фортепіанне виконавство є складною творчо-діяльнісною жанрово-стильовою формою, що має власні контекстуальні та інтенціональні виміри, завжди певним чином вирішує проблему національного розвитку як єдину для даного історичного етапу розвитку етнічної культури.

Ідіостильовими сторонами фортепіанного методу Шопена пояснюється його особливе місце в розвитку музичного мислення. Його стиль приймає значення історичної домінанти фортепіанно-виконавської культури, що тісним чином пов'язана з музично-виразовою системою, тобто висловлює себе насамперед музичною мовою.

2.2. Своєрідність втілення образу автора в музиці Ф. Шопена

Залучаючи оцінки виконавського мислення, інтерпретативної виконавської технології до визначення авторського композиторського стилю варто уточнити низку питань, що стосуються *авторського призначення особистості музиканта-виконавця*. Адже проблема авторства є провідною не лише в сфері композиторської творчості. Власними авторськими показниками володіє музичне виконавство, особливо коли визначаються його іманентні інтерпретативні якості. Тому теорія автора може поширюватися й на музично-виконавську творчість.

Ще раз звертаючись до наукової поетики М. Бахтіна, відзначимо, що первинним автором є суб'єкт творчої активності, як особлива сила, що здатна творити. Для його описання Бахтін використовував категорію «позазнаходження» або «трансгредієнтності». Учений уважав, що художник займає позицію «поза змістом» остільки, оскільки він забезпечує єдність змісту, оформляє й поєднує події ззовні [11].

Первинний автор (він же автор-творець) займає центральне місце в бахтінській системі авторства. Автор-Творець є опосередкованим вираженням автора біографічного. Це – специфічний розворот творчої особистості, сутність якої виявляється в її творчій активності. Біографічні факти й особистісні властивості, що становлять суть автора біографічного, зберігаються, але в даній ситуації відтискуються на периферію особистості. Їх затьмарюють художні концепції, задуми, ідеї і т. д. – категорії, що характеризують саме творця [11, 17–23].

М. Бахтін стверджував: «художник не втручається в подію як безпосередній учасник її...: він займає суттєву позицію поза подією, як споглядальник, незацікавлений, але розуміючий ціннісний зміст, що відбувається...» [11, с. 33, 58–59, 64]. Думка про те, що художник займає

позицію поза подією й змісту, приводить до висновку про те, що автор-творець одержує можливість «ззовні поєднувати, оформляти й завершувати подію». Він є важливою фігурою, що визначає змістову основу твору, забезпечує його єдність – «єдність не предмета й не події, а єдність охоплення предмету й події» [11, там же]. У вищевикладених висловленнях позначено два моменти естетичної діяльності. «Охоплення» перетворює фрагмент життя в матеріал для художнього твору, реалізує його у вигляді конкретної форми. Активність осмислення, спрямована на світ, який охоплюється, через форму впливає на слухача. «Обіймаючи» світ, автор оформляє його, і цей оформлений світ стає засобом комунікації між автором і слухачем [11]. Саме через форму виявляє себе активність первинного автора – автора-творця.

Єдиний автор має різні функції, тому біографічний і автор-творець відділяються один від одного. Є безліч свідчень того, що в період творчої роботи думки й ідеї приходять до творця мимо його волі, як голос ззовні. Доказом цьому можуть служити визнання великих діячів мистецтва, серед яких багато композиторів – В. Моцарт, Р. Шуман, Ш. Гуно, Р. Вагнер, П. Чайковський, О. Скрябін. Музичні образи приходили композиторам у сні, під час прогулянки або роботи. Іноді процес творчості сприймався композиторами як «роздвоєння особистості» – своєрідний душевний стан художника в моменти творчого підйому. Він характеризується тим, що твір його фантазії представляється йому мов би чужим, продиктованим зверху якоюсь істотою вищого порядку (для кожного художника – своєю, залежно від вірувань та світорозуміння) – проти волі й поза участю самого митця [42, 71]. Усвідомлюючи це роздвоєння, митець як би відрікається від свого авторства, приписує свої твори діянню невідомої сили, що обрала його знаряддям своєї волі.

Однією з відмінностей біографічного автора та автора-творця є та ситуація, ті умови, у яких художник творить. Як правило, вони відмінні від тих, у яких живе «обиватель». Зі свідчень багатьох композиторів можна

затверджувати, що для творчої діяльності вони повинні були «помістити» себе в певні умови – або в ізолювання від людей, або в якийсь своєрідний стан. Тобто, так чи інакше, творці самі свідомо відокремлюють себе як людину від себе – творця, почувуючи в собі інші пізнавальні якості у творчому акті.

Можна підбити підсумок сказаному про первинного автора в такий спосіб: автор-творець є не стільки реальною людиною, скільки творчим началом особистості, яке займає двоїсте положення, обумовлене різнонаправленими відносинами до автора біографічного й власного твору. Це творець, генератор художніх цінностей, що володіє власним стилем. Якщо біографічний автор пізнається нами в результаті вивчення архівних документів, мемуарів і епістолярної спадщини, то автор-творець – у результаті вивчення його творчості.

Звернений до свого спадку, автор-творець, на думку М. Бахтіна, є справжнім драматургом, котрий свій світогляд, естетичну й етичну позиції втілює у межах своєї творчості.

Вторинний автор є особливою іпостассю автора і також ієрархічно організованим явищем, поняттям. Вершину цієї ієрархії утворює авторська позиція, втілена в сюжетно-композиційній, просторово-часовій і жанровій структурі тексту. В основі лежить форма оповідання від автора (нарація). Між ними перебуває голос автора, ідеологічне значення авторського слова, що має власний композиційний центр.

Іншими словами, вторинний автор – це зображення образу автора в художньому творі. Композитор із суб'єкта (біографічного й автора-творця) перетворюється в об'єкт «зображення», виявляючись у просторі художнього твору. Із цього можна вивести ще одну номінацію – автор художній. Його можна визначити як відбиття в музичному творі особистості композитора, що організує художнє ціле [133]. Вторинний автор включається в систему художнього твору, підкоряючись законам його існування й функціонування.

Дотримуючись судження М. Бахтіна, що «автор твору присутній тільки в цілому творі і його немає в жодному виділеному моменті цього цілого, менш же всього у відірваному від цілого змісту його» – можна дійти висновку, що автора не можна «знайти» у якимсь одному конкретному фрагменті, виділеному з цілого. Первинний автор «існує в мовчанні» [12, 353], будь-який звучний у творі голос не є вираженням авторської точки зору, тому що голосом самого автора є цілий твір. Пізніше Бахтин помітить, що це мовчання може приймати різні форми вираження. Із цієї установки випливає, що автор присутній у структурі цілого твору, але це не означає, що його присутність рівномірна. У музичному творі виділяються моменти різної смислової значимості; присутність автора «тільки в цілому творі» зовсім не виключає різні щаблі втіленості автора в тому або іншому моменті композиції. Ця нерівномірність авторської присутності в різних моментах цілого є однією з найважливіших умов *музично-виконавського розуміння та інтерпретації* [133].

Для більш повного розуміння ролі й місця вторинного автора, варто звернути увагу на позицію музикознавця М. Виноградова: «Під «образом автора» у музиці слід розуміти інтонаційно-структурну єдність індивідуально-виразових прийомів-знаків того або іншого композитора, які закріпилися як моделююча проекція творчої особистості творця в певному творі або групі творів» [28]. І далі: «Індивідуальний композиторський стиль – це концепція «образу автора», яка відбита в творі як інтонаційно-структурна сталість, у вигляді єдності більш-менш систематизованого набору різних способів втілення ідейно-художнього задуму». Іншими словами – оскільки ми маємо справу з творчою індивідуальністю, що увійшла у художній текст окремою, «пошук» її буде полягати в аналізі індивідуального композиторського стилю, *для виконавців – у відтворенні стильових установок вторинного художнього автора.*

Стиль відіграє надзвичайно важливу роль у художній актуалізації творця. Можна погодитися із твердженням В. Медушевського про те, що

стиль «являє собою принципово цілісну модель сприйняття епохи, живий портрет людської особистості» [101, с. 35]. Потрібно оцінювати й ступінь показовості стильових рис для окремого художника. Такими можна назвати стилі Л. Бетховена, П. Чайковського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва й ін. Але все-таки образ автора – поняття зі сфери *змісту твору* і, звичайно, не може бути повністю тотожним стилю: воно може бути й більш конкретизованим, і більш широким. Більш загальним та «третинним» по виразовому завданню постає музикант-виконавець, як *автор актуальний та безпосередньо-звучний*.

Образ автора створюється поряд з іншими образами. Отже, йому властиві всі особливості художнього образу, він живе за естетичними законами й стає рівноправним елементом образної системи. Він існує в художньому цілому поруч з іншими героями (але автор є образом особливого роду), у діалогах з ними, і не вичерпує авторської присутності – авторська активність проявляється на рівні художнього цілого.

Подібно іншим образам, образ автора піддається авторській волі, і автор має можливість змоделювати в художньому творі свій образ таким, яким порухає потрібним, і постійно цим користується, особливо при автопортретуванні [59]. Потрібно враховувати, що не кожний автор прагне «показувати» своя особу у творі. Хтось навмисно прагне зобразити себе, а хтось, навпаки, ховає свій лик.

Втілення образу автора в музиці відрізняється від такого в інших видах мистецтва. Це пояснюється тим, що музичний образ не має завершеної понятійної й предметної конкретності. Він характеризується більшою умовністю й меншою очевидністю. Причина такої умовності й «неочевидності» образу автора в музиці закладена, насамперед, у знаково-когнітивних властивостях і виразових можливостях музики. На відміну від інших видів мистецтва, у музиці зобразити портрет конкретного персонажа досить складно. Композиторові, як і виконавцю та слухачу, доведеться задовольнятися втіленням спільних та усупільнених людських властивостей,

а це, як відомо, несе в собі високий ступінь узагальнення. Саме тому образ автора в музиці стає менш вловимим і зрозумілим [59].

На підтвердження сказаному слід процитувати висловлення М. Бахтіна: «Автора ми знаходимо (сприймаємо, розуміємо, відчуваємо, відчуваємо) у всякому творі мистецтва. Наприклад, у живописному творі ми завжди відчуваємо автора його (художника), але ми ніколи не бачимо його так, як бачимо зображені ним образи. Ми відчуваємо його у всьому як чистий початок, що зображує (суб'єкт, що зображує), а не як зображений (видимий) образ» [11, 303–304]. На відміну від персонажа літературного твору, «йому не властива ані пластична оформленість, ані характерологічна завершеність» – пише Н. Бонєцька [18, с. 257]. Так і в музичному творі: ми чуємо не «голос» автора, а створені ним мовні конструкції. У той же час ми чуємо виконавця як живу конкретну особистість, яка стає на час звучання твору *головним репрезентантом* його змісту, його *завершальним і остаточним автором*, у повному обсязі конкретних особистісних властивостей.

Усі чотири іпостасі образу автора в музиці – біографічний автор, автор-творець (первинний автор), автор художній (вторинний автор) і автор-виконавець (третинний) перебувають у постійному взаємозв'язку.

Сутність образу автора-виконавця обумовлює його важливу роль у бутті художнього твору, зокрема – музичного. Адже музичний твір не обмежується тільки записаним нотним текстом – для свого існування він вимагає виконання й сприйняття, тобто певної комунікативної ситуації. Концентруючи авторське начало, яке разом із втіленням передається виконавцю й слухачу, образ автора стає одним з синергійних феноменів у процесі комунікації, як спів-спілкування особистісних свідомостей.

Особистість кожного з названих авторів проникає глибоко до художнього твору, впливає на його образний лад. Розглянемо один аспект «проекції» творчої особистості до сфери музичного змісту, уточнюючи, які саме сторони автора біографічного й автора-творця запам'ятовуються в авторі художньому (у тому числі, актуально-виконавському).

Художній автор – це комплекс стійких властивостей особистості автора, підлеглих творчим завданням [59, с. 32]. Щоб та або інша музична властивість асоціювалася саме з ідеєю авторства, необхідні певні умови. Звідси закономірне бажання розпізнавати музику, що несе на собі відбиток авторства й відрізнити її від іншої, позбавленої настільки явної авторської «присутності». Якщо в літературі образ автору втілюється за допомогою лексичних, синтаксичних та інтонаційних засобів; у живописі – у зв'язку із традицією автопортрета, то, природно, у музиці повинні бути свої закони авторського зображення. Логічно припустити, що вторинний автор буде втілюватися в музиці в ключових компонентах музичного цілого, а саме – у тематизмі, композиції, жанрі й стилі [59, с. 52].

Художній автор виражається в музиці, насамперед, у зв'язку з використанням певних *тематичних засобів*. Такими можуть бути теми-монограми, тематичні цитати й ліричні теми. Теми-монограми мають властивість вказувати на конкретного суб'єкта, мають особливі тематичні елементи, які асоціюються з певною людиною, швидше за все, з автором [59]. Досить згадати відомі монограми – BACH в «Мистецтві фуґи» І.С. Баха, DSCN у Десятій симфонії Д. Шостаковича, ASCN в «Карнавалі» Р. Шумана. Безсумнівно, тема-монограма не може нести в собі серйозну інформацію про автора, але вона вказує на його присутність і на бажання вивести своє «Я» на «сцену» музичного твору.

Міцні асоціації з автором викликає використання *цитат* з раніше написаних ним творів або ж *запозичення* чужого музичного матеріалу. Цитати раніше написаних композитором творів – автоцитати – є своєрідними «посиланнями» на першоджерело. У такому випадку слід шукати причину введення цієї цитати саме цього конкретного твору, простежити, яку нову якість вносить цей матеріал у створюваний.

Щодо запозичення, варто привести цитату Н. Бонецької: «Явище автора відбувається через відображення в неавторському» [18, с. 246]. Примітним у характеристиці образу художнього автора в цьому випадку буде

те, яким чином він поводить ся із запозиченим матеріалом – чи міняє щось, якщо так, то що саме; як втілює й розбудовує «чужий» матеріал, як «входить» у тему. Зміни можуть бути абсолютно різними, стосуватися різних аспектів музичної думки, але всі вони повинні враховуватися в процесі виконання, стають дороговказами для музиканта-виконавця.

І у випадку із цитуванням, і у випадку із запозиченням, можна затверджувати, що в цих моментах «рука» автора відчувається досить сильно, тому що в загальну тканину музичного твору «входить» новий, створюючий складні символічні зв'язки матеріал.

Розпізнати авторське начало можна й у *ліричному типі інтонування*. Як відомо, ліричний тип втілення матеріалу є найбільше суб'єктивно-«людяним». Присутність, вираження особистісної свідомості в музиці виявляється, насамперед, через інтонацію, асоційовану з людиною, — кантиленну, речитативну або кантиленно-речитативну. Таким може бути, наприклад, одноголосне проведення теми в середньому регістрі, як регістрі людського голосу. Тут спрацьовує закон, сформульований М. Бахтінін: «У ліриці автор найбільше формалістичний, тобто розчиняється в зовнішній звучній та внутрішній живописно-скульптурній та ритмічній формі, звідси здається, що його немає, що він зливається з героєм, або, навпаки, немає героя, а тільки автор» [11, с. 13]. От чому теплі, щирі, виразні інтонації, оформлені в коротке висловлення або велике «оповідання», викликають прямі асоціації з нарацією «від першої особи». Блискуче володіння засобами синтезу декламації й мелодизму, оповідального розгортання теми, динамічно й темброво «приглушеного» камерного проголошення монологу виявляють «ліричні сповіді» Ф. Шопена, П. Чайковського й С. Рахманінова.

Відмітною рисою ліричних тем, що стають темами-втіленнями художнього автору, є монологічність, зосередженість на одному психологічному стані, варіантність і імпровізаційність [59]. Крім монологічних, втілення образу автора можливо й у діалогічних темах, де автор буде «вести розмову» із самим собою, зі своїм внутрішнім голосом.

Способи втілення художнього автора в музично-тематичній сфері досить великі. Однак не варто сприймати кожний з них як беззастережне втілення образу автора. Дані засоби потрібно розглядати лише в контексті композиційного вирішення всього музичного твору.

Композиційні рішення зображення образу автора можливі у двох основних варіантах: локалізації й розосередженні. При локалізації автор прихований у конкретній виразово-мовній побудові. Наприклад, у літературі таким способом образ автора втілюється за допомогою введення авторського оповідання, коментаря або ліричного відступу. Аналогічні моменти можна знайти й у музичному творі. Але, все-таки, значно частіше в музиці автор художній не локалізується в якійсь окремій побудові, а поширюється на весь опус. А охопити весь твір авторське начало може тільки тоді, коли досягає ідейно-концепційного та мовного рівнів твору *в їх змістовій єдності* [59, с. 65 та ін.]

Для вираження образу автора немаловажним є, як вже зазначалося, і *жанровий аспект* музичного твору, що полягає в приналежності останнього до певної жанрової цілісності, так само як і в жанровому генезисі тематизму. Кожний жанр має власні знакові властивості, серед яких своє місце займає й ступінь виявлення образу автора. Одні жанри несуть у собі суб'єктивний початок (фантазія, ноктюрн, елегія, романс, прелюдія, деякі ін.), інші – більш об'єктивовані, усупільнені (кантата, концерт, соната, ораторія, симфонія й т. д.). Хоча варто відзначити, що в ході еволюції багато жанрів міняють свій образно-змістовний вектор. Жанр у музиці є своєрідною лабораторією семантичних властивостей. У його художньому механізмі зберігаються деякі генетичні риси, але контекстні та інтекстові умови сприяють їх видозміні. Не остання роль при цьому приділяється музично-тематичному матеріалу, який можна розглядати як засіб створення образно-художньої антитези «об'єктивне – суб'єктивне», «колективне – індивідуальне», «загальнозначуще – значиме для мене» [59, с. 70].

Як і жанрова, *стильова система* займає значне місце в аналізі феномена художнього автора. Втілення образу автора в стилі – якість історично минуща, мінлива, але здатна стати типологічною, що відмежовує одну стильову систему від іншої. Характеристика авторської присутності буде складатися з комплексного значення декількох позицій, як, наприклад: стиль епохи, стиль національної культури, стиль самого композитора, стиль виконання, нарешті, стиль інтерпретативного мислення, що у музиці поєднує особистість композитора та виконавця, також проектує внутрішній світ слухача. Відтак *автор музичний – це складний хронотоп, що поєднує смислові (розуміючі) позиції декількох реальних та умовних, ситуативно-прикладних матеріалізованих та ідеальних суб'єктів у річищі музично-творчого процесу, що має власні реально-умовні діалогічні закономірності та передбачає актуалізацію, провідну роль музичного тексту, як посередника у художньому спілкуванні, структурної основи цього спілкування.*

Таким чином, засоби вираження вторинного (художнього) автора в музиці, включаючи і його третинну виконавську іпостась, надзвичайно різноманітні. За допомогою аналізу основних складових музичного цілого можна виявити множинність ракурсів перетворення свідомості творчої особистості у формі й змісті музичного твору.

2.3. Мелодичні засади фортепіанного стилю Ф. Шопена: актуальні музикознавчі підходи

Провідною складовою музичного тексту фортепіанних творів Ф. Шопена є мелодичний матеріал. Він визначає і найбільш оригінальні мовні знахідки Шопена, і найбільш впізнавані типові звороти його мовлення. Він також може розглядатися як єдина матерія усієї фортепіанної творчості Шопена, що приймає різні композиційні конфігурації у різних творах, але

має спільні витоки, прототипи та інтонаційні знаки, спільні семантичні функції впродовж усього творчого шляху композитора, виступаючи його головним, наскрізним, постійним та континуальним мовленнєвим матеріалом.

Континуальність та полілогічна ускладненість, тобто особлива щільність фактури та смислова і стилістична поліфонічність, є визначальними рисами *мелодичного мислення Шопена як оформленого композиційного руху музичних уявлень, що породжує власну систему логіко-поняттєвих упередметнень, зв'язків, прийомів, визначаючи, експлікуючи у звукообразній формі систему семантичних модальностей*. Також треба наголосити, що мислення Шопена відбувається саме мелодичним шляхом; фортепіанний мелодизм утворює головний авторський осередок його творчості, але тому він й тяжіє до ускладнення, адже Шопен *наділяє звучання фортепіано, семантичні функції цього інструменту усіма фонічними та смисловими можливостями, якими володіє музика*. Тому створювана ним *фортепіанна мелосфера репрезентує мелодійний досвід музики у найширшому узагальненні*, а його мелос є і індивідуалізованим, «від автора», і таким, що доводить *ймовірність універсальних засобів музично-мелодійного висловлення*.

У дослідженні В. Холоповою (2002 [172]) мелодії й тематизму у музиці та О. Шелудяковою (2006 [181]) явища пізньоромантичного мелодизму впливає важливість мелодичного чинника музичного мовлення, підкріплена висвітленням значення категорії мелодії в працях філологів, психологів і культурологів, які, зокрема, пов'язують явище мелодії, як синонімічне музикальності, з модальностями людських почуттів, що так чи інакше відбиваються в культурно-мовних формах спілкування. Навіть виникають поняття про «мелодії переживання» (Ф. Василюк (2007 [24]), мелодіку та тональність словесної мови (О. Киршинова (2010 [63]), С. Склярова (2009 [137])).

О. Шелудякова вважає, що мелодика є первинним, споконвічним способом буття музики як висловлення, хоча за багатовікову історію музики вона еволюціонувала, знаходячи щоразу нові риси, що відповідають розумінню музики в кожному з музичних епох: «іншими словами, мелодика була завжди, але завжди була різною. Мінялися способи її буття. У фольклорі, у монодичні епохи мелодія брала на себе всю відповідальність за музичне висловлення, одноголосна музика виявлялася самодостатньою; у поліфонічні епохи мелодика знайшла форму множинного й багатоголоного існування в розгалуженій багатоголосній тканині; гомофонія виділила одну мелодійну лінію як носительку основного змісту, зосередивши в ній сутність музичного висловлення й забравши всі інші голоси до гомогенного шару акомпанементу. Саме тоді, коли народилося гомофонно-гармонічне мислення як спосіб існування музики, мелодія вирвалася на волю, інтегрувавши в собі як горизонтальні, так і вертикальні сили взаємодії. Разом з гомофонно-гармонійним стилем сформувалося особливе явище – мелодійна тема, що стала семантичною тезою, розробка якої породила музичний твір. Мелодія знайшла новий спосіб існування. Вона стала відповідальною за цілий твір, між ними виникли причинно-наслідкові зв'язки. Мелодійна тема виступила не тільки вихідним імпульсом твору, але і його репрезентантом. Цей подвійний ракурс мелодійної теми обумовив не лише семантичну (і, зрозуміло, конструктивну) єдність твору, але й індивідуалізацію теми. Природно, семантичне поле твору завжди виявлялося ширше й більш багатогранним аніж семантика теми, але індивідуальний зміст першого неминуче залежав від індивідуального вигляду теми» [181, с. 4].

Досить тривала цитування тексту дисертації О. Шелудяковою викликане тим, що, по-перше, автор створює достатні передумови для поняттєво-категоріального упорядкування уявлень про музично-мелодійне мислення, хоча й відзначає, що дана проблема мало розроблена в музикознавчій науці; по-друге, історія мелодійного мислення досліджується, висвітлюється нею, як вона вважає, «з вищої кульмінаційної крапки» – на

основі пізньоромантичної композиторської творчості, яку вона називає підсумковою та інтегруючою стосовно класико-романтичної традиції. Але всі ті прикмети, що характеризують, за Шелудяковою, стан пізньоромантичного мелосу, вже виявляються, і досить рельєфно й завершено, в музиці Шопена, причому з цілісним стильовим мотивуванням, виправданням тих змін, що відбуваються у музично-мелодійній мові.

Так, виявляються декілька спільних рис шопенівського та пізньоромантичного мелодичного мислення, як-то:

- значне просторове збільшення мелодії, яка може охоплювати собою весь твір;
- формування композиції на основі взаємодії цілісних мелодійних висловлень, що робить правомірним поняття мелодійної архітекtonіки;
- проникнення мелодичного розвитку на всі рівні музичного тексту, що приводить до своєрідного панмелодизму в організації та діянні твору.

Виділимо низку тих теоретичних положень, які представляються нам методично продуктивними стосовно предмета нашої роботи. По-перше, О. Шелудякова справедливо знаходить саме в мелодійному контенті музичних форм те явище, яке дозволяє одержувати насолоду й задовольняти найважливіші духовні потреби, тому спонукує вивчати його зі знаково-символічної сторони. Її особливо приваблюють ті трактування мелодії, у яких на перший план виводиться «здатність мелодії ставати знаком того або іншого явища або уявлення», а вона явно обумовлена психологічно-інтерпретативним сприйняттям мелодії. О. Шелудякова визнає здатність музичної мелодії ставати свого роду художнім персонажем, виражати імпліцитні риси, властивості людської свідомості.

На шляху до пояснення семантичних можливостей мелодії вона вказує на її багатоскладовість, із внутрішньою ієрархією факторів, серед яких провідними стають звуковисотні, темпоритмічні й фактурно-ладові, а іншими по структурних ознаках, але не по смисловій вагомості, стає артикуляційно-динамічний і синтаксичний плани.

Співвідносячи поняття мелодії, мотиву й інтонації, автор справедливо виділяє визначення М. Арановського, який виділяв первинну, неподільну структурну одиницю мелодії, засновану на одному тонцентре й організовану в часі однієї ритмічною групою, використовує поняття синтагми як об'єднанні двох або декількох мотивів, звертається до асаф'євського розуміння інтонації як стану тонової напруги, що рівною мірою характеризує словесну й музичну мову, деяке інше.

Важливим аспектом вивчення специфіки мелодійного інтонування, мелосної стилістики стає виявлення в її основі різних типів – словесно-мовного, моторно-пластичного й кантиленного, як взаємодіючих і утворюючих різні види музично-композиційної єдності. Однак семантичної класифікації, з врахуванням внутрішньо-композиційних образних функцій, або ж по ступеню символічної складності досліджуваного мелодійного матеріалу дослідниця не пропонує.

Тим більше вона не звертається до типологічного хронотопічного аспекту, обмежуючись досить формальною класифікацією по чотирьом видам орієнтації музичного інтонування: на музичний звук, на слово, на рух і на сигнал.

Мелодику Ф. Шопена можна розглядати як інтеграцію мелодійних стилів XVII–XIX століть, зокрема, як інтеграцію всіх основних властивостей гомофонного стилю, що веде до його поліфонічного ускладнення, а також до появи нових семантичних функцій фактурно-гармонійної мови музики.

Даний процес набуває символічно-стильового значення, як мовно-мовленнєвий він характеризує глибинне та вершинне у змісті музично-творчого процесу, іманентно-стилістичне *та ідеаційно-образне*. Оцінка стильових метаморфоз у музиці Шопена передбачає вивчення світовідчування, психологічного ладу, характеру того, кого Шелудякова називає «ліричним героєм» епохи, а ми називаємо реальним і умовним автором, але примушує також звертатися до інтонаційно-тематичного «словника доби», до константних сторін «стилю епохи». Звідси важливість

аналізу окремих сторін мелодії (звуквисотної лінії, ритмічної й гармонійної організації, процесів формоутворення), який дозволяє простежити процеси переінтонування та розширення образної палітри, запровадження нових засобів музичної виразовості і *зростання значимості мелодійного начала* у всіх сторонах музичного висловлення.

Можемо повністю погодитися з О. Шелудяковою у тому, що найбільш важливим є осмислення мелодії «як засобу деталізованої психологічної характеристики, як спілкування “від серця до серця”, і, як наслідок – потужного сугестивного впливу на слухача» [181, с. 632].

У заключних висновках вона приходить до думки, що у романтичних музичних творах проявляється «прагнення повернути священне призначення музики, знову привести її до містеріальності, не зв'язуючи її при цьому з церковним призначенням. Мелодія ж, як основна характеристична складова твору, у найбільш яскравому ступені віддзеркалює містеріальну спрямованість душі...» [181, там же]. Не менш показовий висновок про те, що основою романтичної мелодики стали «емоційні процеси, різні психологічні стани, передані вже не у вигляді афекту або виді емоційного модусу, а у всьому багатстві образної палітри», відображуючи передусім «особистість Поета», як «концентроване вираження ідей епохи» та «висоту людського духу». От чому мелодійні висловлення Шопена сприймаються не як явища мистецтва, артефакти, але як фрагменти абсолютної ідеальної, найвищої реальності.

Особливо суттєво для нас те, що, за спостереженням О. Шелудякової, мелодійна мова музики ґрунтується на іманентних музичних закономірностях, незважаючи на її можливі позамузичні прототипи (словесні, жестово-рухові, ін.), тим самим відкриваючи власний шлях до відтворення «образно-характерологічної партитури музики» відповідного історичного періоду, але й у спрямованості до смислових обріїв колективної свідомості, отже, включаючи хронотопічну мотивацію, актуалізуючи

виявлення можливого «хронотопічного репертуару» епохи, включаючи його емоційно-художні модальності.

Разом з тим, дослідження О. Шелудякової, будучи історичним по перевазі, залишило за своїми межами деякі питання термінологічного розмежування, уточнення понять про мелодійний зміст, призначення музики.

До їх спеціального поглибленого вивчення звернена праця В. Холопової, у якій виявляється не тільки те, що слово «мелодія» (від грецьких **μέλος** – наспів і **ὠδή** – пісня) має давню історію, перейшло від давньогрецької мови до італійської й потім поширилося в інших етнічних мовних контекстах, але й те, що Б. Асаф'єв, відроджуючи давньогрецький термін «мелос», відокремлює при цьому «мелодію» як логічно окремий випадок, тобто розділяє поняття мелосу й мелодії, з чим Холопова повністю згодна.

За її спостереженням, Б. Асаф'єв розглядає мелос як «рішуче всі прояви горизонтальності», що позначаються також і «в італійській оперній специфічній мелодії», тобто, насамперед, звертає увагу на *оперний мелодизм*, з нього починаючи прослідковувати історичний шлях мелодійного мислення, уважаючись, що саме до опери й оперної мелодії вели стадії *ars antiqua* і *ars nova* (див.: [172, с. 6–7]).

Акцентується вплив оперного типу мелодії, оперного використання мелодійного матеріалу на інші жанрові сфери, у тому числі, на інструментальну музику. *Вплив оперного бельканто на склад фортепіанної мелодики, водночас перетворення оперних інтонацій у новому інструментальному, пластично-рухомому стилістичному середовищу стає постійною рисою мелодичного письма Шопена.*

В. Холопова широко акумулює різні визначення мелодії, починаючи з формулювань Ф. Бузоні й завершуючи позиціями В. Медушевського стосовно інтонаційного складу музичного мелосу. Вона вважає, що до головних атрибутів мелодії, виходячи з визначень Бузоні, слід віднести музичну самостійність, незалежність від слова, верховенство над іншими

голосами фактури, взаємодію з ритмом і гармонією, активне формотворне значення, різноманіття інтервалики в її внутрішній конструкції, неістотність тембру та абсолютної висоти звучання. Однак найважливішим стає знайдений Б. Асаф'євим *семантичний фактор* – тип, спосіб вокально-кантабільного, тобто континуального, звуковедення, що має властивості тривати, подовжуватися та переливатися. Вчення про інтонаційну форму музики Б. Асаф'єва дозволяє знаходити в оперному мелосі фундамент для формування всіх інших різновидів музичного мелодійного мислення.

Серед дискурсивних знахідок В. Холопової відзначимо визначення мелодики, мелосу, мелодизму, властиво мелодії, але в узагальненому теоретичному плані, поза конкретизуючими жанрово-стильовими проєкціями.

Так, у мелодиці вона пропонує знаходити збірне поняття, що узагальнює мелодії багатьох творів; мелос визначає як давньогрецький термін, що з часів Гомера й Гесіода позначав, спосіб співу, також самостійне мелодійне начало у музиці на противагу началу ритмічному. Досить переконливим представляється визначення мелодії як одного з елементів музичної тканини, що допускає умовне фактурне відокремлення, «у той же час вона сама має комплексність, поліелементність. Мелодія містить у собі те ж, що весь музичний твір: інтонаційність, лад і гармонію, ритм і метр, мелодійну лінію, фактурний малюнок, архітектоніку, динаміку. Серед названих елементів виділяється один, з яким зв'язана специфіка цього музичного явища, – мелодійна лінія» [172, с. 16–17].

Отже, і мелодія, і мелодика пов'язані з динамікою й архітектонікою форми, у єдності з нею утворюють «мелодійну систему твору». Архітектоніка твору, на думку В. Холопової, це і є пропорційно вивірена послідовність мелодій та їх комплексів.

Важливою теоретичною передумовою вивчення мелодійного складу музичних творів стає в роботі В. Холопової твердження, що, якщо мелодія так яскраво виділяється в музичному контексті, то повинна бути виділеною,

як самостійна музикознавча сфера, і теорія мелодики, причому основою її повинні стає не уривки вчення про гармонію, форму, ритміку й інше, а визначення тих специфічних елементів, які або властиві тільки їй одній, або в ній знаходять своє найвище вираження.

Холопова називає два такі мелодійні елементи – інтонаційність (склад інтонацій) і мелодійну лінію (мелодійний малюнок), причому уточнює, що мелодійна лінія властива одній лише мелодії й для неї специфічна, а інтонаційність, хоча є присутньою у всьому, що утворює музику..., знаходить своє найбільш рельєфне й концентроване вираження в головному й неодмінно індивідуалізованому музичному голосі – мелодії. Таким чином, питання інтонаційності та мелодійної лінії є наріжними каменями вчення про мелодію, у тому числі й щодо багатоголосної музики Нового й Новітнього часу [172, с. 21–22].

З'єднуючи два дані елементи, В. Холопова одержує поняття «мелодійної інтонації», у класифікації якої явно позначаються стилістичні прототипи (жанрово-стилістичні прообрази) музичного висловлення. Так, пропонуються наступні групи інтонацій: емоційно-експресивні інтонації – інтонації подиху, томління, радості, героїчного підйому, інтонації драматичної музики, ліричної музики і т. д.; предметно-образотворчі (зображення рухів) – що імітують, наприклад, дзюркіт струмка, припливи хвиль, стрибку коня, пташиний спів, дзвін, перебір струн, настроювання інструментів; музично-жанрові інтонації – відтворення рис маршу, баркароли, гри джазового ансамблю і т. д.; музично-стильові інтонації – відтворення типових рис музики Бетховена, Вівальді, Баха і т. д.; інтонації окремих, типізованих у музиці засобів – мажорність, «порожні квінти», «секундові спади», «повітряна септима», гострий пунктирний ритм, активний ямбічний затакт, плавне погойдування мелодійної лінії та інші (див.: [172, с. 32–33]).

Неважко помітити, що в даному переліку змішуються різні критерії (оцінні рівні) виділення й визначення, семантизації інтонаційного змісту музики, її первинні й вторинні жанрові умови й стильові передумови.

Однак важливим є те, що:

- по-перше, першою групою інтонацій виявляються ті, що пов'язані з емоційно-когнітивною основою музичного звучання та є найбільш особистісними авторизованими;

- по-друге, підсилюється потреба розвитку типологічного підходу на єдиній систематичній підставі, яку може надати стильовий підхід, котрий поєднує узагальнюючі образні (концепційні) та аналітичні текстові характеристики;

- по-третє, виявляється актуальність стилістичного виміру інтонаційно-мелодійного тезауруса музики, оскільки виділені В. Холоповою інтонемі є, насамперед, музично-текстовими формулами.

Отже, можна дійти висновку, що визначення основних комунікативних передумов і принципів формування мелодики як семантичної парадигми музичного мистецтва, професійної музичної творчості, не тільки композиторського, але й виконавського, залишається важливим завданням, що особливо підсилюється при вивченні романтичної музичної поетики. Підкреслимо ще раз, що *провідна роль мелодійного плану музичної виразовості в творчості Ф. Шопена* знаменує певний етап розвитку музики як уже цілком автономної художньо-видової сфери, як цілісного текстового обладнання з власним рівнями й планами, канонами й правилами транзитивної передачі логіко-семантичних настанов. При цьому *стиль Шопена є явним та далекоглядним передбаченням нових якостей, нових семантичних можливостей музично-мелодійного становлення, вираження процесу мислення.*

У монографії О. Самойленко пропонується *категорія мелодійності* як показника способу музичного мислення та універсального стильового начала музики, але насамперед – як текстологічної парадигми музично-творчого

процесу, і в його історико-еволюційній діахронії, і в його логіко-семантичній, відверненій та вільній від композиційної конкретизації, симультанності. Крім того, музикознавець виявляє, по-перше, зв'язок мелодійності з ліричним началом, з усіма проявами процесу авторської індивідуації, відокремлення музично-творчого процесу, аж до його камернізації; по-друге, здатність мелодійності як текстологічного рівня співвідноситься й взаємодіяти з двома іншими, із трьох основних, – з ораторіальністю та моторністю, у повній відповідності з ноетичною тріадою, що визначає «великий час», «велике історичне коло» музичної семантики – тріадою феноменів пам'яті, гри і любові [132].

Виникає уявлення про те, що відокремлення мелодійності й мелодійного мислення – це епіфеномен стильового самовизначення музики, тобто виділення стильової якості музичного звучання й значення (музичного тексту) як окремого ціннісного вектору саморуху музики. У такому випадку правильно припустити, що явище індивідуалізованої й характеристичної мелодії супроводжує формування й виділення індивідуального стилю, стилю як особистісного чинника музичного мистецтва – отже, стилю як феномена композиторської поетики.

Як пише музикознавець, «...в «камернізації» виражена безумовність відособленості, окремоті людини, її унікальності, але і її самотності, а також – умовність подолання меж особистісної індивідуації у співпричетності до «іншого», одночасно, важливість такої співпричетності шляхом свідомого зусилля як єдиної можливості зменшити роз'єднаність людей. Ідея особистісної цінності погоджена в цьому випадку з уявленнями про психологічний тезаурус людини; границі між людиною й світом уводяться вглиб особистісної свідомості» [132, с. 309].

Сфера мелодійності виявляє складний характер, оскільки до неї входять стилістичні фігури мадригалізмів (спільних музично-поетичних риторичних зворотів), аріозності, пісенності, романсності, речитативності, декламаційності, багатьох інших узагальнених та індивідуалізованих

специфічно-музичних інтонаційних синтагм, у тому числі особливого сонорного мелосу. Її відмітною ознакою стає вокально-голосова інтонаційність, причому не общинно-хорова, як в ораторіальній текстовій сфері, а індивідуалізована сольна, більш вільна, що легко вбирає інструментальні обороти. Їй властиві опора на горизонталь (підпорядкування їй вертикальних закономірностей), ізоляція елементів теми – мелодії, посилення дискретності з метою підвищення виразності інтонаційної горизонталі, точність мелодійного рельєфу, що виростає з його «крапковості», самостійності, окремоті кожного моменту тонової артикуляції, перевага ліричного начала як у зв'язку з почуттєвою «предметністю» музичного звучання, так і у зв'язку з індивідуалізацією даного почуття, зі спрямованістю до особистісного «Я», одночасно, з виразністю авторського «Я».

За спостереженням музикознавця, рівні й групи текстових формул музики як єдиного текстового простору порівнянні з родовими жанровими «темами» – епічною, драматичною (трагедійною), ліричною. Для кожної з названих тем виявляються характерними власні композиційні «сюжети» та інтонаційні «образи». Їх взаємодія в процесі історичної еволюції музики підсилює перехідні властивості музичного тексту й сприяє появі великої області полістилістичних, відповідно, *полісемічних музичних фігур* (часто авторизованих) [132].

О. Шелудякова цілком справедливо відзначала, що вершиною розвитку мелодійного мислення стає пізньоромантичний стиль. Не менш важливим видається і її намір зіставити поняття мелодії та теми при розгляді формотворних функцій мелодійного матеріалу. Даний автор створила своєрідну антологію визначень мелодії, що дозволяє виявляти їх загальну рису: визнання в мелодії, як, насамперед, лінійної (горизонтальної) послідовності музичних тонів, що досягає структурної й значеннєвої спряженості, особливого (одиночного і єдиного) «висловлення» [181].

Але дозволимо собі помітити, що фактурне одноголосся, звичайно приписуване мелодії, не є непорушною умовою, оскільки мелодійний контур може різноманітно подвоюватися по вертикалі, обростати підголосками й контрапунктами, не втрачаючи значення рельєфу та унікальної інтонаційної події. Більше того, мелодійний план твору містить у собі й фактурно-гармонійні, і темброво-регістрові характеристики. Його провідна семантична роль обумовлена тим, що образні функції мелодії народжуються у співпричетності до того вищого стану позитивного резонансу людини зі світом, який визначається як *стан любові*. «Однієї любові музика уступає, але й любов – мелодія...»: цей поетичний рядок О. Пушкіна може служити вступним постулатом для вивчення музичного мелосу, у тому числі мелодійного мислення Ф. Шопена.

Таким чином, виникає суттєва потреба надати інтегративне представлення підходів до *мелодійної парадигми фортепіанної творчості Ф. Шопена* як до стильової, відтак когнітивно-мовної, спираючись на перетин історіографічного та жанрово-стильового методів вивчення фортепіанної спадщини композиторів-романтиків, розвиваючи підхід до мелодичності музичного тексту та мелодійного змісту фортепіанних творів Шопена як до явищ стильового походження, пов'язаних не лише з природою інструменту, а й з музично-образним мисленням композитора та притаманними йому засобами музичного мовлення. Оскільки в творчості Шопена формується полімелодичний метод фортепіанного письма, який відповідає поліжанровій основі його творчості та втілюється в полістилістичному контенті всіх його творів, то повинні існувати і специфічно-шопенівські мелодичні комплекси – парадигматичні мелодійні ознаки, що набувають функцій авторських семантичних показників.

Відтак, повторюючи, що мелодійність є специфічною авторською рисою творчості Ф. Шопена, тісно пов'язаною з вибором ним сфери фортепіанного звучання, спробуємо ближче підійти, інтекстуальним

іманентним шляхом, до *мелодійного матеріалу музичної мови* – як до основи *авторської музично-знакової системи*.

В прихильності Шопена до фортепіано вбачається зазвичай характерна національна риса, оскільки тяжіння саме до інструментального начала є типовим для польського фольклору, який розбудовувався у бік танцю та інструменталізму. Водночас польська пісенність, також виразні вокальні звороти, що проникають всередину інструментальної польської музики також зумовлюють національно-стильові риси польської музики та є спорідненими для Шопена з етнічною категоризацією музичної мови.

Про єдність інструментального та вокального витоків музично-інтонаційного змісту шопенівської музики як зумовлену національно-стилістичними якостями пише більшість дослідників авторського стилю Шопена [1–8], таким чином визначаючи парадоксальне поєднання у ньому типового та оригінального, традиційно-етнічного та індивідуально-самобутнього, канонічного та інноваційного. Це спонукає до більш поглибленого вивчення жанрово-стилістичних передумов формування мелодичної мови Ф. Шопена, яка найбільше виділяє звучання його фортепіанних творів серед інших музичних артефактів доби романтизму, на той самий час, є повністю відповідною до романтичної композиторської поетики.

У працях Б. Асаф'єва, К. Зенкіна, Д. Житомирського, Л. Мазеля, деяких інших [9; 51–53; 47; 90–92] справедливо зазначається, що у самій фактурі деяких шопенівських творів, наприклад мазурок, чуються відзвуки інструментальних ансамблів, що прийняті у польських селах (у Мазурці ор. 56 фортепіанна фактура відтворює звучання волинки й контрабаса; у Мазурці ор. 30 використане явне наслідування гри сільського скрипаля). Ладогармонічні особливості національної польської музики, що відрізнялися від академічних професійних, суттєво вплинули на музичне мислення Шопена, підказали йому низку власних художніх знахідок.

Звертаючись до питань про *мелодійний стиль Шопена* дослідники визначають і його зв'язки з мелодіями відомих оперних і пісенних (камерно-вокальних) творів, зокрема вплив на нього стилістики бельканто, що сприяє прихованості контуру шопенівської мелодії в орнаментальній надлишковості фактури, коли гармонійні голоси також набувають вокальної континуальності та виразовості [47; 66; 99]. Тривалість, фактурна витривалість та широта, гнучкість і завершеність горизонтального розвитку, інтонаційна вагомість кожної інтонації створюють справді яскраво «співаючий» ефект та потребують спеціального вивчення й теоретичного пояснення.

Ф. Шопен формувався як музикант у багатоскладовому музичному контексті, важливою складовою якого виступала оперна творчість, зокрема твори італійських композиторів, серед яких виокремлюється стильова фаза пізнього бельканто. Відомо, що тяжіння Шопена до італійського типу оперного інтонування зумовлювалося саме мелодійними властивостями вокальної сценічної музики, що досягала особливої експресії внаслідок зв'язку зі словом та театралізованою дією. Не випадково в працях К. Зенкіна та Ю. Тюліна [52; 151] зазначається, що для Шопена, який віддавав перевагу сталим формам музичного мислення, таким, що вже витримали перевірку часом та набули загально визнаного смислу, тобто досягли рівня класичних, орієнтація на мелодію італійського оперного типу виявлялася найвищою мірою природньою. Завершеність та інтонаційна пластичність його мелодій зумовлена до нормативною італійською кантиленою з її узагальненими мелодраматичними показниками. Але індивідуальний зміст його мелодійних оборотів, їх вишуканий стилістичний візерунок часто пов'язані і з іншими джерелами, походження яких ховається у національних традиціях, переломлених поетикою романтизму.

Досить часто неповторно шопенівське сприймається як розспів в орнаментально-колоратурній манері певного мелодійно-тематичного контуру, створення вокально виповненої мелізматички в її суто фортепіанно-

інструментальному втіленні. В «Карнавалі» Р. Шумана у відповідній «портретній» п'єсі відтворюється, як найбільш специфічна, сама ця особливість шопенівського мелодійного стилю, коли формується тип викладу, наближений до ноктюрнового. Розгорнуті пасажі, в яких можна розпізнати відлуння колоратурних рулад, групетто, форшлаги, звороти концертних каденцій втілені на основі тематичних побудов, «авторських слів», що мають унікальне смислове інтонаційне походження, тому запроваджують тенденцію ідіостилю – суто авторської музичної мови. Ці особистісні мовні знаки «одягнені у прийняті та відомі фактурно-розвиваючі прийоми, і це надає їм зашифрованого характеру, немов головний герой ховається у людній залі за постатями вторинних персонажів, іноді виглядаючи поверх їх голів...» [66, с. 498]

Авторське походження орнаментально-мелодійного стилю Шопена варто з'ясувати шляхом вивчення західноєвропейських професійних традицій широкого жанрового діапазону, не лише вокальних, що ведуть до італійської опери XVIII століття, а й інструментальних, що апелюють до інструментальних концертів, салонної клавірної музики. В останній дуже глибоко втілилися ознаки народного музикування, особливо в слав'янській музиці, зокрема польській, коли в п'єсах, що виконуються скрипкою або фуяркою зустрічається тематизм типу арабески. Тут показовим прийомом – стилістичною фігурою – стає оспівування на тріольній основі, подібне до кружляння, тобто націлене на відтворення руху, ф як фізичного процесу, і як інтенції, тобто психологічного феномена [66; 92].

Подібні «тріольні лексеми» зустрічаються в музиці Шопена у значній кількості у мазурках, але також і в полонезах, вальсах, ноктюрнах, де поєднуються з мелодикою вокально-оперного складу.

І. Белзою відзначається, що до національних традицій сходять така важлива риса шопенівських мелодій, як їх елегійний характер, що сприяє авторській модифікації тієї сфери інтимної лірики, що визначає авторську топосферу шопенівських творів. Меланхолійні інтонації не є показовими для

мелодійних «наррацій» Шопена, який часто прагне поривчастих та рішучих рухів – мелодичних жестів, різких маркатних звучань (в музиці Скерцо, Сонат, Балад), не позбавлений урочисто-героїчних та велично-епічних звучань (наприклад, *As-Dur*'ний полонез та *f-moll*'на фантазія). Музика Шопена презентувала новий авторський вимір ліричного начала тому, що відкрила нові образні можливості музики як ліричного виду мистецтва, зумовленого причетністю до вираження особистісних смислів, буття особистої свідомості. В романтичну добу ліричний стиль в музиці знаходить визнання як особистісно орієнтований та психологічно поглиблений, що означає упередження змісту глибинної свідомості як почуттєвого. Тому Шопена можна вважати провідником нової сугестивної функції музики, здатної ставати «вчителем почуттів», знярядям утворення естетичної архітекτονіки особистісної свідомості [21; 23].

При цьому діапазон емоційних станів – реєстр переживань, представлених в творах Шопена, є напрочуд широким, поєднуючим між собою усі динамічні прояви епічного драматико-трагічного та ліричного відношень як опорних констант художнього змісту. Художній світ Шопена, залишаючись неодмінно авторським, є відкритим до усього багатства людських стосунків, почуттів та думок, до усього конгломерату образних музичних рішень, здатних транслювати імагінативну гру людської свідомості. Цьому сприяє і узагальнений вираз у творах Шопена стилістики камерно-вокальної музики, зокрема романсу монологічного складу, що характеризується синтезом пісенного та речитативного, аріозного та декламаційного, вербальної виразності та музичної закругленості інтонування.

Для Шопена досить показовими є речитативні прийоми, що вживлюються у кантиленно виповнені й завершені мелодії, причому вони зумовлені не лише оперними традиціями, а й засобами фольклорного музикування, а найбільше – авторськими розмовними зворотами, що відбивають і польський говір, і узагальнені позаетнічні мовні інтонації.

Вплив різних жанрових форм – жанрових традицій в їх первинній і вторинній якості відзначається у метро-ритмічній стороні творів Шопена, що наділена суттєвою стильовою роллю. Особливу увагу привертають вільні зміни дводольних і тридольних метрів, притаманні східно-слов'янській народній традиції, так само, як і контрастні зміни тематичних побудов, що відображують макро-ритм музичної форми та скеровані до «смыслу вищого порядку» – до образної драматургії. Це особливо помітне в структурі балад, коли різке вторгнення гучних епізодів у теми ідилічного складу алюзивно звернене до польської думи, що містить чергування епічних повільних і драматично стрімких темпоритмів. Розповсюджений у Шопена прийом мелодійного варіювання також сходиться до варіантного фольклорного типу розвитку, що панує в польській музиці.

Таким чином, можна сказати, що *мелодичний зміст творів Шопена має енциклопедичні ознаки, узагальнює та сполучає, інтегрує усі ті мелодійні показники музичного тексту, які є найбільш показовими з боку романтичної образної експресії. Водночас стилю Ф. Шопена притаманна класична вивіреність та гармонійність, що йде від канонів класицистської естетики.*

Про специфічний класицистський нахил мислення Ф. Шопена пишуть майже всі дослідники його стилю. Сприяючи обдуманості кожної деталі, класицистська завершеність і ясність задуму сполучаються в творах Шопена з яскравістю та суто романтичним емоціоналізмом (психологічною рельєфністю) мелодійно-тематичного матеріалу. Увага до деталей тематично-фактурного розвитку, відпрацьованість кожної інтонації, бездоганна логіка в організації музичного матеріалу та позитивно спрямована семантика, особлива легкість світовідчуття у поєднанні з глибиною переживань та увагою до трагічних контрастів, також здатність до унікальних «психологічних контрапунктів» в образному змісті дозволяють проводити паралелі між шопенівським стильовим мисленням та «моцартіанством» в музичному мистецтві.

Б. Асаф'єв не випадково помітив, що Шопен базувався не лише на останніх завоюваннях музичного західноєвропейського індивідуалізму, а й на досягненнях устояних, що визначали основний тезаурус музичного світогляду. Опора на класичні форми музичного мислення певним чином наближувала постаті Шопена та Мендельсона, творчість якого теж відрізнялася підвищеною логічністю, визначеністю композиційних рішень [9]. Але «моцартіанство» Шопена базувалося на інших естетичних позиціях, вбираючи у себе весь набір контрастних протиставлень, що супроводжують усвідомлення непоборних протиріч буття. Зауважимо, що в мистецтві Шумана, Берліоза, Листа, Вагнера новий емоційний лад музики не міг умістити у собі класицистські заснування музичної форми, а у творчості Шопена вони органічно увійшли до оновленої романтичними ідеями архітектоніки музичної творчості, причому на багатьох її рівнях, тобто єдність класичного та романтичного начал, як суто авторський синтез, набуває системного значення. Вона сягає і рівня виконавського піаністичного відтворення архітектонічного задуму музичного твору, тобто звучних динамічних актуалізованих способів втілення фортепіанно-текстової ідеї.

Романтична увага до деталей та контрастів співіснувала в нього з залізною логікою у побудові форми, а відкритість й безпосередність висловлення – з винахідливістю у використанні структурних принципів, інтимно-лірична сфера межувала з активно-драматичною, енергія зовнішніх рухів перетікала у сил душевних поривів й навпаки. образи – з «бетховенської» драматургічністю. Шопен спирався на визначені принципи класицистського формотворення, якими є тричастинна репризна композиція, рондальність, сонатно-симфонічна циклічна структура, концертність та одночастинна невелика композиція, мініатюра.

Щодо останньої, то Шопен є тим з композиторів-романтиків, хто суттєво посприяв перетворенню мініатюри на значущу жанрову форму, здатну виробляти власні параметри циклічності. Він заклав також принципи поємності, як похідні від збільшеної та ускладненої зсередини одночастинної

п'єси. А головне те, що у кожному випадку вибору структурно-композиційного рішення композитор керувався художньою ідеєю та відповідним до неї музично-мовним матеріалом, тобто йшов від образного змісту до формальних ознак тексту [51; 52].

Оригінальність шопенівських фортепіанних ідей тісним чином пов'язана з тими піаністичними установками, які він вважав головними для виявлення усього звукового тезаурусу інструменту. Серед них – ясність, інтонаційна визначеність у поданні тематичного матеріалу, тобто розуміння його стилістично-мовного походження. Ще раз наголосимо, що Шопен широко використовував прийом узагальнення через жанр, спираючись на так званий первинний стилістичний матеріал, або жанрову мову, причому впізнаваність музичних зворотів досягалась шляхом стилізації, але не цитування.

Марш, народний танець, мазурка, полонез, пісня, речитатив, ноктюрн, хорал, скерцо, етюд, баркарола, балада, деякі інші, часто в складній контамінації, утворюють основу шопенівської авторської музичної мови в результаті особливого мелодичного переплаву, який веде до формування не лише тематичних осередків композицій, а й низки виконавських прийомів, що забезпечують фортепіанному звучанню певні образно-емоційні фарби. Їх повторність, від композиції до композиції, від жанру до жанру, дозволяє передбачувати єдність фортепіанної поетики Шопена саме як виконавської в своїй основі, тобто такої, що звучить та звучанням заповнює й оформлює час. Таким чином виникає й особлива полістилістична матерія музики Шопена, у якій перетинаються поліжанрові ознаки та складні поліфонізовані мелодійні утворення – визначаються авторські музичні хронотоми.

Естетизація хронотому в музиці Шопена відбувається засобами сталих розділень – розстановок музичного матеріалу, з використанням періодичності, симетрії, квадратної організації тактового розподілу, але також і за допомогою повторення-канонізації в межах авторської мови низки стилістичних зворотів, до яких входять і прийоми їх виконання

Тому твори Шопена відразу впізнаються, починаючи з найбільш ранніх, ще дитячих, й завершуючи опусами 40-х років. При цьому кожна жанрова форма має власні диференційні ознаки, специфічні прикмети – «стилістичне обличчя». У межах однієї та єдиної фортепіанної музики Шопен зумів позначити особливості кожного зі створених ним жанрів, надаючи кожному свої неповторні стилістичні виконавські риси. Кожна з авторських шопенівських жанрових форм має власне, визначене місце в репертуарі піаністів, причому, визнаючись віртуозними, відкриті ним прийоми фортепіанної гри принципово відрізняються від «гучної» віртуозності, набувають нового поглиблено-психологічного значення.

У грі самого Ф. Шопена сучасники відзначали чарівну поетичність, драматизм та, водночас, стриманість, тонкі звукові та динамічні градації, зумовлені ефектами *rubato*. В 1936 році французький піаніст Альфред Корто придбав у Лондоні автограф Шопена та відкрив шлях до вивчення методики виховання технічної майстерності, розробленої Шопеном. Сьогодні записи Шопена визнаються безсумнівно самобутніми та цінними у теоретичному й практичному відношеннях. Новаторство і нерозривно пов'язана з ним пізнавальна цінність технічних принципів Шопена засвідчені Ф. Лістом, що знаходить спільні з Шопеном галузі новацій фортепіанної гри [98].

Принципи виховання технічної майстерності, викладені Шопеном в методичних записах, вказують на його увагу до засобів артикуляції та агогіки, оскільки з ними пов'язані інтонаційна виразність та мелодична континуальність фортепіанного звучання, ті плавність та легкість, водночас глибина, яких композитор вимагав від виконавців. Не менш важливою є орієнтація на архітектонічну точність та продуманість виконавської форми, від якої, за справедливою думкою Шопена, залежить стиль піаністичної інтерпретації [178].

Технічна система Шопена з її природним і зручним положенням руки, індивідуальністю пальців, різноманітністю туше, ясністю і простотою лежить в основі сучасної фортепіанної школи. Стильове прямування

технологічних вимог зумовлюється тим, що Шопен надавав музиці високе соціально-психологічне значення, вбачаючи у ній «мистецтво виражати свої думки звуками», «мистецтво управляти звуками», «прояв нашого почуття в звуках». Він вважав за необхідне насамперед відчутти, визначити основну думку, поетичний характер, внутрішній стержень виконання, настоював на необхідності зрозуміти задум, стати на рівень творчої композиторської ідеї у виконанні тексту. Звідси прагнення Шопена розвивати у своїх учнів здатність міркувати, формувати й виражати образні уявлення. Шопен розглядав музику як живу рефлексивну мову людини, безмежну у своїх виразових даних саме тому, що вона є впорядкованою інтелектом.

Ф. Шопен уподібнював музику органічній, безпосередній плинній людській мові, особливо підкреслюючи при цьому, що як одне слово не чинить мови, так один абстрактний звук не чинить музики, потрібна їх *мелодійна спільність, єдність мелодично-тематичного контуру і по відношенню до часового розгортання музики, і стосовно організації фактурно-вертикальних відношень*. Звідси підсилена увага до фразування, *«виконавського синтаксису», тобто взаємозв'язку і розчленованості фраз, до знаків «музичної пунктуації»*. За словами його учня, К. Мікулі, Шопен вважав, що той, хто не вміє правильно фразувати, не знає точно, де починається і де закінчується фраза, доказує, що музика – не його рідна мова, а щось йому чуже й незрозуміле. Звідси нелюбов Шопена до «рубаних» коротких фраз й спрямованість до фраз широкого дихання, які мають тривалу та широку мелодичну траєкторію розвитку. З уваги до мелодійної плавності та цілісності впливає й ставлення Шопена до ліг, фермат, штрихів та пальцевої техніки [156;178].

У цілому, *прагнення до мелодійної «співучості» фортепіанної гри, навіть при її інструментальних жанрово-стилістичних витоках, зробили з Шопена реформатора фортепіанно-виконавського стилю*. Його не могли задовольняти прийоми ізольованої пальцевої гри при фіксованому зап'ясті й кісті, тому він намагався звільнити учня будь-якої скованості та

спазматичних рухів, прищеплював еластичність, гнучкість, спирання руки не на кінчики, а на «подушечки», що надає більшої «клавійно»-гучної чутливості. Культивуація гри legato не заважала виробленню прийомів гри легким, м'яким staccato, легким portato, далі – marcato, навпаки, сполучалась з оволодінням усіма артикуляційно-штриховими навиками.

Співуче, зв'язане виконання, яке було кінцевою метою вправ, досягалось завдяки м'якому дотику пальців, гнучкості зап'ястя та плавності ведення руки. Шопен мав також своє особливе розуміння ідеалу «рівності пальців». Теза про використання особливих можливостей кожного пальця для досягнення звуку певної якості стала підставою новаторської аплікатури Шопена, вплинула на піаністів наступних поколінь вже у ХХ столітті (А. Шнабеля, Г. Нейгауза). Віддаючи перевагу тій чи іншій аплікатурі, Шопен керувався не стільки її технічною зручністю, скільки її художніми можливостями. На його думку не варто захоплюватися тим, що здається легким. Деякі аплікатурні принципи Шопена: широке використання крайніх 1 і 5 пальців на чорних клавішах; уведення незвичної послідовності пальців – 5 після 1-го або 1 після 5-го, пов'язаної зі зміною позиції руки та чергування її розтягнутого і зібраного положення; перекладання довгих пальців через короткі; видобування декількох нот одним і тим самим пальцем. З усього сказаного про технічну роботу в класі Шопена, стає зрозумілим, що від начал навчання він привчав учнів працювати над якістю звука, виробляти прекрасне звучання.

Вироблення *краси фортепіанної гри* було одним з провідних завдань композиторської та виконавської поетики Шопена. Вся творчість його була звернена до фортепіано, окрім декількох пісень та інструментальних ансамблів, а його інтерпретативний стиль базувався на глибинному розумінні органологічних та семантичних можливостей фортепіано, зумовлюючи низку жанрових та образно-мовленнєвих музичних відкриттів.

Таким чином, з виконавського боку також є доцільним підходити до мелодичності музичного тексту та мелодійного змісту фортепіанних творів

Шопена як до явищ стильового походження, пов'язаних не лише з природою інструменту, а й з музично-образним мисленням композитора та притаманними йому засобами музичного мовлення.

Висновки до Розділу 2

Матеріал другого розділу дисертації дозволяє визначати формально-змістові підходи до фортепіанної творчості Ф. Шопена та пов'язані з ними поняття, відтак запроваджувати два типи критеріїв оцінки індивідуально-стильових рис цієї творчості: контекстуальний та інтекстуальний або внутрішньо-текстуальний,

На основі першого з них висвітлюється поліжанровість фортепіанного письма Шопена, що багатьма дослідниками сприймається як визначальний принцип розвитку фортепіанного інтонування та фортепіанної стилістики. Від неї похідними стають певні композиційні прийоми, що визначаються як поліфактурність, політематичність, полімелодизм, нарешті *полістилістичність*, що означає перехід на інший, *стильовий*, рівень фортепіанної поетики. Тому, розкриваючи значущість історико-літературного, художньо-естетичного контексту шопенівської поліжанровості як інтерпретативної передумови музичного задуму, варто враховувати внутрішні стильові стимули звукообразної концепції, про які свідчить іманентний зміст музичного твору як його цілісна логіка та драматургія.

З іншого боку, поліжанрова основа шопенівської музики розширюється до обсягу піаністичної технології, зумовлює розуміння фортепіанної гри як універсальної виконавської форми, що має значний соціоестетичний резонанс, тому є визначальною при обговоренні єдності композиторського задуму та виконавської форми, *особливо при уточненні можливостей, функцій окремої виконавської концептуалізації*.

Від конкретних ситуативних умов музичного виконання залежить семантика музичного твору, що опосередковує, образно перебудовує

зовнішні обставини існування музики. Звідси домінуюча камерна спрямованість авторських жанрово-стильових настанов шопенівської музики. Але семантика камерної сфери, збагачена на мовному й технологічному рівнях рисами концертно-симфонічного мислення, визначається, насамперед, психологічними рисами самого мистця, відповідає його провідним особистісним потребам. Окрім цього, камерно-концертний шлях найкраще репрезентується у звучанні фортепіано, оскільки його темброво-регістрові можливості передбачають обидва ці жанрово-виконавські начала.

Однією з провідних теоретичних позицій даного розділу є доказ того, що музичне виконавство має власні авторські показники володіє, особливо коли визначаються його інтерпретативні якості, тому теорія автора повинна розповсюджуватися на музично-виконавську творчість. При цьому до кола стильових чинників особливо важливо включати особистісні життєтворчі характеристики автора.

Звернення до мелодичного тезаурусу музики Ф. Шопена дозволяє визначати континуальність та полілогічну ускладненість, тобто щільність фактури та смислову і стилістичну поліфонічність провідними рисами *мелодичного мислення Шопена як оформленого композиційного руху музичних уявлень, що породжує власну систему логіко-поняттєвих упередметнень, зв'язків, прийомів, експлікуючи у звукообразній формі систему семантичних модальностей.*

Наголошується, що мислення Шопена відбувається саме мелодичним шляхом; фортепіанний мелодизм утворює головний авторський осередок його творчості, але тому він й тяжіє до ускладнення, адже Шопен *наділяє звучання фортепіано, семантичні функції цього інструменту усіма фонічними та смисловими можливостями, якими володіє музика.* Тому створювана ним *фортепіанна мелосфера репрезентує мелодійний досвід музики у найширшому узагальненні, а його мелос є і індивідуалізованим, «від автора», і таким, що доводить ймовірність універсальних засобів музично-мелодійного висловлення.*

Пропонується розглядати мелодику Ф. Шопена як інтеграцію мелодійних стилів XVII–XIX століть, зокрема, як інтеграцію всіх основних властивостей гомофонного стилю, що веде до його поліфонічного ускладнення, а також до появи нових семантичних функцій фактурно-гармонійної мови музики. Даний процес набуває символічно-стильового значення, як мовно-мовленнєвий він характеризує глибинне та вершинне у змісті музично-творчого процесу, іманентно-стилістичне *та ідеаційно-образне*.

Встановлюється відповідність рівнів та груп текстових формул музики до родових жанрових «тем» – епічної, драматичної (трагедійної), ліричної, виявляються характерні для композиційні «сюжети» та інтонаційні «предмети», що сприяють появі в фортепіанній музиці Шопена великої галузі нових авторських полістилістичних – *полісемічних* – музичних фігур.

Доводиться, що в творчості Шопена формується полімелодичний метод фортепіанного письма, який відповідає поліжанровій основі його творчості та втілюється в полістилістичному контенті всіх його творів, звідси формування специфічно-шопенівських мелодичних комплексів та парадигматичних авторських мелодійних ознак, що набувають хронотопічних функцій.

Зокрема, неповторно шопенівське сприймається як розспів в орнаментально-колоратурній манері певного мелодійно-тематичного контуру, створення вокально виповненої мелізматики у її суто фортепіанно-інструментальному втіленні. Тому у «Карнавалі» Р. Шумана у відповідній «портретній» п'єсі відтворюється, як найбільш специфічна, сама ця особливість шопенівського мелодійного стилю, відповідна до типу *ноктюрнового* викладу як *найбільш автобіографічного представлення інтимно-психологічного часу*.

РОЗДІЛ 3

ЧАСОПРОСТОРОВІ ВЛАСТИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ТЕКСТУ В ТВОРЧОСТІ ШОПЕНА ТА СУЧАСНА ВИКОНАВСЬКА ТРАДИЦІЯ

Матеріал даного розділу спрямований до визначення основних концептуально-образних хронотопічних складових фортепіанних творів Ф. Шопена як єдності композиторських та виконавських мовно-стильових установок, що дозволяє пропонувати типологічні характеристики різних рівнів часопросторової організації фортепіанного тексту та виявляти його складну інтерпретативну природу.

3.1. Стилiстичний та образний тезаурус фортепіанних творів Ф. Шопена

Охоплення («обіймання», за М. Бахтіним) усього *текстового часопростору* фортепіанних творів Ф. Шопена – або спроба розгляду фортепіанної творчості польського майстра як *цілісного тексту* – примушує послідовно вирішувати низку завдань. Спершу це потреба *визначити хронотопічну цілісність творчих результатів (композиційних досягнень)* автора як таку, що має власні системні принципи, спирається на сталі образні рішення, засоби концептуалізації; услід за цим, необхідним видається *конкретизувати самі ці концептуальні музично-понятійні засоби, тобто прийоми музичної логіки, знакові інструменти*, що надають змогу структурувати та смислово упредметнювати, озвучувати та означувати образні уявлення; нарешті, це важливе, таке, що містить завершальні оцінні позиції, завдання *визначення інтерпретативних семантичних засад шопенівського стилю* як єдності композиторського та виконавського слухового, осмислюючого, творчо-звукового досвіду. Причому розпочинати треба з середнього рівня дослідження тих умов та принципів організації музичної мови, що визначають *структурно-композиційні якості музики*

Шопена, поєднують вихідні лексичні, синтаксичні, ситуативно-прагматичні та семантичні складові, доводячи їх до рівня нового стильового узагальнення.

Узагальнюючи дані багатьох класичних [9;16; 21–22; 66; 72; 78; 91; 143, д. і.] та сучасних [26; 45; 49; 60–61; 88; 98;103; 120; 130; 182–184; 192] музикознавчих робіт, можна стверджувати, що специфічність музичного «письма» Шопена вироблялася з опорою на широкий та різноманітний стилістичний матеріал, передбачала множинність взаємодій виразових засобів (варіативність – один з головних симптомів такої множинності), активне застосування способу переінтонування різних жанрових синтагм та авторських композиторських лексем. Тобто відразу головним інструментом композиторського самоусвідомлення стає глибинна та багатоскладова інтерпретація існуючого досвіду музичної творчості, вираженого у її артефактному просторі тобто пов'язаного з текстовими умовами, ознаками існування музики. Інтерпретуючи, стилістично перетворюючи на рівні індивідуального стилю загальні принципи створення музики, відомі музичні висловлення та їх естетичні проєкції, Шопен втілював власне світовідчуття, досягаючи певних образних домінант, що характеризували вже його особистий життєтворчий досвід, життєвий шлях.

У цій взаємодії відомого та евристично-авторського проявлялася своєрідна діалогічна гра стильової свідомості та стилістичного матеріалу музики, причому в фортепіанній музиці буквально виявлена у виконанні, що було, як вже обговорювалося, засадничою частиною художнього задуму Шопена. В творчо-стильовій особистості Шопена поєднувалися композиторські і фортепіанно-виконавські інтенції, що характеризують і стиль і стилістику відповідної епохи, але й намічають перспективи в розвитку провідних тенденцій фортепіанного мистецтва наступного періоду. Будучи геніальним музикантом, тобто тим, хто створює далекі передбачення людської художньої історії, Ф. Шопен уже на ранніх етапах свого творчого шляху виступив як енциклопедичний майстер, здатний акумулювати та

репрезентувати, примусити наново зазвучати, весь попередній досвід фортепіанного (клавірного) мислення.

Ф. Шопен одержав гарну освіту і був вихований як музикант – як піаніст і композитор – на взірцях фортепіанних стилів різних епох, добре відчував природу, історичне коріння фортепіанної традиції як творчовиконавської в своїй основі. У зв'язку з творчістю Шопена завжди пригадуються композиторські імена, тобто відчувається зв'язок з професійної академічною традицією, а *рафінований академізм* поєднується у його ставленні до музики з пошуком емоційної відкритості, душевної щирості, доброти та *ясності*.

Саме ясність мислення, що свідчить про його певну раціоналістичність, дозволяє поєднувати імена Шопена та Й. Баха, Г. Генделя, Д. Скарлатті та В. Моцарта. Однак суттєвими для Шопена постають також відкриття французьких клавесиністів, з їх вмінням деталізувати музичні образи та розширювати коло прийомів декорування мелодійного розвитку, взагалі – з пластичністю та зображальністю у створюваних музичних образах, відповідно до вирішуваних програмних завдань. Широко зрозуміла програмність також є одним з конструктивних принципів шопенівського стилю (ідіостилу), тому дозволяє шукати певні імена його образних концептів, як музично-понятійного втілення образного уявлення, образної ідеї.

Відношення до музики як до мови, що володіє, як і вербальна мова, здатністю до вираження реального смислу подій, реальних почуттів, характеризує творчу особистість Ф. Шопена, що проявляється в його музиці на всіх етапах його творчості – від раннього до пізнього. Тому проникнення до логіки його музичного задуму неможливе поза категорією *«фортепіанного мовлення»*, головною властивістю якого є прагнення до всеосяжності як музично-мовних засобів, так і буття особистості. Шопен *«дивиться»* на людське життя та на досвід музики зі значної висоти, так би мовити, *«у польоті»*. І *якості польоту зумовлюють семантичні функції тих*

стилістичних комплексів руху, що існують на різних стадіях, у різних розділах композиції. Висота польоту, що забезпечує широту обзору, поєднується з особливо прискіпливим вибудовуванням завершальних моментів, з увагою до *завершеності* твору у цілому.

Для виконавської інтерпретації цей аспект творчого мислення Шопена є важливим остільки, оскільки внутрішня завершеність у стилістичному плані означає самодостатність музичного твору, що виступає і як художній артефакт, і як об'єкт для інтерпретацій, причому внутрішня завершеність композиторського тексту повинна бути адекватно відновленою у виконавському «прочитанні» та розумінні. Високий ступінь внутрішньої завершеності твору, як один з головних критеріїв його художньої цінності – відмітна риса творчості великих композиторів. Наприклад, клавірна музика Й. Баха настільки архітектонічно цільна, що не може бути образно перебудована навіть у дуже вільних обробках або різними манерами виконавського подання. Завершеність смислового задуму твору, що досягається досконалістю, довершеністю його форми стає гарантом збереження образів-концептів, створених автором, у майбутній пам'яті людства, тобто таким чином зберігаються саме думки, ідеї митця.

Але завершеність – це лише один з полюсів важливої архітектонічної антиномії завершеності – відкритості. Досконалість форми як головна умова внутрішньої завершеності твору відбиває його знаково-смиловий рівень, що не виключає, а, навпаки припускає розширене або поглиблене, змінене тлумачення, індивідуалізацію сприйняття й відтворення. Твори Ф. Шопена надають яскравий приклад того, як це робиться, завдяки прийомам жанрового уподібнення та розрізнення, перетворення. При цьому жанрові модератори шопенівської мови опиняються у новому для них композиційно-стилістичному середовищі, вимушені приймати нові умови «спілкування», обміну значеннями.

Як зауважує С. Школяренко [182–183], Ф. Шопен не тільки «бере» жанри, але й «підриває» їх зсередини, долаючи тим самим «скам'яніння»

жанрових моделей. До Ф. Шопена це робив великий В. Моцарт, який не випадково для польського композитора був ідеалом творчості. І для В. Моцарта, і для Ф. Шопена в цьому плані важлива “унікальна деталь”, через яку досягається у виконанні й сприйнятті “рефлексивної цілісності опусу”» [182, 31–32].

Даний дослідник пропонує розподіл шопенівської творчості на два основні періоди. Перший визнається як «дозрівання» творчої індивідуальності композитора в системі жанрів, що панували тоді, і стилів, серед ознак яких були салонність, віртуозність, але вже і особлива камернізація з ознаками нового психологізму. Шопенівський індивідуальний стиль мислення вже проявляється у ставленні до стилістичних деталей, у вмінні слухати музику мовби зсередини, йдучи від неї самої, з поглибленням у її іманентний смисловий зміст. Звідси і вже вповні відчутний масштаб інтонаційного узагальнення, розпочата праця на синтезуванні музичних виразів задля формулювання власних ідей.

Даний період, за думкою С. Школярєнка, найбільше результується у двох фортепіанних концертах, після яких Ф. Шопен відмовляється від використання оркестру у своїх творах. Тому другий етап можна визначити як поглиблення до фортепіанної «фоносфери» – як до семіосфери фортепіанного інтонування. Саме тут формуються основні мовно-стилістичні якості шопенівського ідіостилу, що, звісно, базуються на використанні фортепіано як головного інструменту не лише гри, а й мислення.

На той період історії європейської музики поступово складається новий «образ фортепіано» – у творчості пізнього Л. Бетховена, в творах Ф. Шуберта, нарешті в музиці Ф. Шопена, за яким стоїть новий естетично поглиблений спосіб фортепіанного мислення.

Фортепіано як інструмент стає універсальним, придатним для втілення широкої палітри образів, почерпнутих з вокальної лірики, камерно-інструментальних жанрів, симфонії, опери. І цей універсалізм інструмента визначався дозрілим на той час суспільним попитом, адже фортепіано

проникло до усіх сфер музиковання – концертної, салонної, домашньої – завдяки його здатності до темброво-регістрової стилізації, наслідування звуковим якостям інших музичних інструментів. Відомо, що в творах Л. Бетховена закладені оркестрові ефекти, симфонічне трактування фортепіанних регістрових властивостей; інакше, але також винахідливо тлумачить ймовірну вокальну природу фортепіанного звукотворення Ф. Шуберт, котрий відкриває особливі камерно-ансамблеві пролонгації фортепіанної образності, водночас підкреслюючи інтимно-ліричну внутрішньо-«голосову» обумовленість фортепіанного звучання.

Таким чином, виявляється, що фортепіано є «полілогічним» інструментом, але яким чином структурується цей полілог та якими є його рівні – залишається невиявленим, так само як і *предметні орієнтації полілогічних зусиль фортепіанних творів Шопена*.

Усі засоби музичного полілогу є задіяними мистецтвом романтизму. Але доводиться дещо уточнити співвідношення його історичних етапів стосовно розвитку мелодичного мислення. Хоча О. Шелудякова [181] вважає, що саме остання третина століття у добу романтизму відзначена домінуванням мелодичного стилю, текстологічна історія музики, власні музичні артефакти свідчать про те, що у першій половині XIX століття вже цілком впевнено панував мелодичний тип музичного висловлення, причому не лише у вокальній (хоровій, камерній, оперній) музиці, а й в оновлених, авторськи змінених, підлеглих новому типу концептуальної програмності жанрових формах. На їх основі вже в 30–40-ті роки відбувається поєднання характерних інтервальних зворотів, інтонаційних ходів, типів фактурного мелодійного розвитку, риторичних фігур, що з епохи бароко мандрують по канонічним мотивам та ритмоформулам, типізованим елементам жанрів різного соціокомунікативного походження, від буденних й фольклорних до високоакадемічних тощо.

Саме широта змісту нових мелодичних форм забезпечує їх домінування та можливості нової типології, що стане визначальною для композиторської

та виконавської інтерпретації. Тим більше, що попередньо значуща диференціація на вокальний та інструментальний типи мелодичного тематизму, з відповідним подальшим розподілом всередині кожної з виконавських сфер, поступово втрачає значення й творчо-методичну дієвість, а *полімелодизм стає нормою у створенні музичного характеру*, дозволяючи поєднувати ознаки відразу декількох мелодичних стилів, мелодичних стилістичних прототипів.

В творчості Ф. Шопена та Р. Шумана – цих двох новаторів мелодичного фортепіанного письма та творців нових авторизованих різновидів фортепіанно-мелодичного стилю – відкриваються радикально змінені категорії композиційної логіки, що дозволяють поєднувати різні принципи формотворення, види фактурного викладу та синтактичні прийоми, різні за інтонаційними витоками засоби музичного висловлення та відмінні за психологічною якістю (рівнем діяння) способи емоційного впливу.

Водночас виникають *нові художні типи організації музичного часу* та образної структури музичного твору, номінації яких, за композиторською волею, але й за певними об'єктивними показниками, зумовлені новими тематичними синтезами, які лежать в основі мелодичного стилю твору, групи творів, жанрового напрямку, що презентований композитором. Так, основними принципами мелодичного розвитку в багатьох творах Ф. Шопена виступають узагальнення через жанр, жанрові модуляції та контрасти, нарешті суміщення декількох жанрово-семантичних планів, що дозволяє досягати не лише полістилістичних, а й певною мірою полістильових ефектів.

Фортепіанний спадок Ф. Шопена представляють Мазурки, Полонези, Вальси, Скерцо, Ноктюрни, Етюдн, Прелюдії, Балади, Сонати, і цей перелік свідчить про визначену жанрову стратифікацію стильового мислення польського майстра, в якій він керується як вже відомими та достатньо сталими жанровими формами, так і наново винайденими ним, тобто тими, що

виникли у контексті його стилю, його способу мислення. Але найбільш важливим є те, що, по-перше, кожен з представлених жанрових типів фортепіанної творчості Шопена представляє і певний різновид мелодичного тематизму, звідси – спосіб утворення мелодичного матеріалу та відповідної йому логіки композиції; по-друге, кожний з жанрових типів мелодичного матеріалу, створених композитором, є збірно-синтетичним, таким, що наслідує водночас декілька і більше стилістичних моделей, окрім цього трансформує їх у бік авторської музичної лексики, тобто тих способів інтонування, які ще не були задіяними, є повністю оригінальними.

Показовим щодо цього є цикл балад, кожна з яких також має циклічні риси, відповідно до принципів поемної композиції як циклу, стисненого до одночастинності. Підкреслимо також, що Шопен активно залучає принципи сонатного розвитку, навіть тоді, коли використовує лише форму сонатного АLEGRO, тобто йде саме композиційно-логічним (не жанровим) сонатним шляхом.

В усякому разі Балада соль мінор є дуже показовим для Шопена твором, в якому представлений новий баладний тип викладу та способи його драматургічного збагачення, розширення, представлені основні образні сфери, до яких композитор буде звертатися не лише в баладах, а й в інших жанрових формах, виявлені різні типи мелодичних тем та їх інтонаційної організації.

І знову треба вказати на переплетіння епічних, драматичних та ліричних ознак в драматургії твору, але з переважанням ліричного начала, як того особистісного ставлення – самовиявлення, що є домінуючим у всіх випадках шопенівського фортепіанного викладу. Відмітимо тональне співвідношення головної і побічної партій (g-moll – Es-dur), використання дзеркальної репризи, обмін драматургічними функціями між головною та побічною партіями в репризі, підсилення розробкового начала та яскравість образних контрастів, що забезпечується експресивним індивідуальним

характером кожної з провідних тем, що буде типовим для романтичної композиційної логіки в подальшому її історичному ствердженні.

Спираючись на певні положення дослідження Ма Сінсін [98], зауважимо, що серед засобів мелодичної організації тематичного матеріалу виділяється залучення вальсових елементів разом з речитативним, пісенним та ноктюрноподібними у викладі основної теми, тобто її поліжанровий тип, що дозволяє у виконавській інтерпретації обирати той стилістичний наголос, який є ближчим до розуміння піаніста. Не менш суттєвою є контамінація вокального та інструментального способів інтонування та фактурного руху, причому її своєрідно підтримує коливання між діатонічними та хроматичними гармонічними елементами, що іноді приймає значення переходу від епічного плану подій до більш ліризованого, і навпаки; двоплановість художньої дії підкріплюється прийомами гучнісної динаміки. Тема побічної – одна з вершин мелодичного стилю Шопена, в якій також суміщаються декілька стилістичних прототипів, зокрема гімнічність та хоральність, але їх перевищує пісенно-аріозний контур з декламаційними інтонаціями, що особливо виразні при виконавській інтерпретації, яка виділяє верхній мелодичний голос (подібним чином репрезентує мелодичний матеріал Балади С. Ріхтер).

Балада g-moll не дарма вважається одним з найбільших авторських художніх досягнень Ф. Шопена, оскільки в ній виникає унікальна свобода голосоведення в обох руках, повнота звучності, насиченість поліфонічними прийомами, характеристичне та драматургічно точне використання органних пунктів та стрімких, через всю клавіатуру, моторних пасажів, що, тим не менш, сприймаються не як об'єктивний зовнішній рух, а як душевні пориви, що ведуть суб'єкта від одного полюсу світосприйняття до іншого, оцінно протилежного, від екстатичного почуттєвого підйому та трагічного безсилля. Одним з обов'язкових для Шопена стилістичних комплексів виступає у цьому творі скерцозність, що пом'якшується ліризованою танцювальністю,

але залишається у сфері моторно-польотних образів, поки що позбавлених трагедійної гостроти (як це буде вирішено у власне скерцо).

Створюючи цю Баладу на основі граничних образних контрастів та бурхливого розвитку, що справляє враження спонтанно-імпровізаційного, Шопен дуже продумано та ретельно вибудовує форму цілого, використовуючи знову ж таки синтетичний підхід, тобто поєднуючи різні за композиційним походженням структурні принципи, перш за все, сонатного алегро і рондо, потім циклічної композиції, навіть з деякими сюїтними рисами (адже активно задіяні первинно-жанрові стилістичні прототипи, що виступають навіть свого роду емблематичними позначками). Цілком оригінально-авторським є використання гармонії розкладеного домінантсекундакорда з секстою, що перетворюється на самодостатній мелодичний контур, набуває експресивних вокально-ліричних інтонацій. Шопен – майстер антитез, що формуються ним на різних рівнях музичної форми, причому вони можуть виявлятися з різною інтенсивністю, навіть змінювати градус напруження, в залежності від способу та характеру інтерпретації. І хоча прийнято вважати, що антитези Шопена кореняться в його драмі польського патріотизму, здається, що вони є відображенням довічних архетипових протиріч, які містить свідомість людини та які є її рушієм до освоєння нових масштабів буття. Саме це привернуло до Першої балади особливу увагу Р. Шумана, котрий сприйняв її як найближчу до внутрішньої природи Шопена, тобто до особистісних чинників його музичного генія.

Нарешті, є вже в цьому творі виразне передбачення того типу мелодичного тематизму, який буде домінувати наприкінці романтичного століття та у першій третині ХХ-го – орнаментально-фігуративного, своєрідно розпредметненого, водночас відкриваючого нову особливу «чисту» музично-звукову предметність, тобто наближеного до сонорного типу інтонаційно-мелодійного розвитку.

Думається, що саме дані прогностичні якості фортепіанного тематизму Ф. Шопена роблять його музику привабливою для сучасних виконавців, у тому числі китайських піаністів. Поліфонічні смисли, закладені в мелодичному змісті творів Шопена, дозволяють виконавцям наголошувати ті аспекти семантики жанру, які відповідають їх особистісно-стильовим уподобанням [98, с. 117–121; 174-175].

У дисертації Ма Сінсін зауважувалося, що саме текстологічний підхід дозволяє уточнювати поняття фортепіанного мелосу і фортепіанного тематизму, встановлювати їх спільність і відмінності. Використовуючи цей підхід та вирішуючи початкові завдання даного підрозділу дослідження визначимо основні *музично-понятійні засоби, прийоми музичної логіки, структурно-композиційні якості*, тобто мовно-стилістичні комплекси, на яких базується *авторська композиторсько-виконавська концепція музичного змісту*.

Першим та відправним з них видається набір, своєрідна авторська енциклопедія музично-мовленневих фігур, («розумних фігур» смислу), що виходять з певних жанрово-стилістичних прототипів, але постають у цілком авторизованому вигляді. До них належать такі, *мелодійні в своїй основі*, побудови, як монодійні одноголосні теми-зачини, мазурочні та полонезні теми, баркарольні та вальсові формули, ноктюрність, усі різновиди прелюдійності – прелюдійного викладу, почасти етюдність та баладність, близько до етюдності підходять експромти. Названі комплекси виконують головну експозиційну функцію, тобто розпочинають, ініціюють рух з певного музичного «місця»; *вони є визначальними умовно-«первинними» топосами музичного світу Шопена*, але також можуть переміщуватись та входити до різних змістових контекстів, змінюючи свої функціональні профілі, розробляючись та переробляючись. Динамічність, схильність до перемінності є загальною композиційною рисою всіх шопенівських топосів, але особливо відзначені нею прелюдійна, етюдна, та баладна сфери.

Другим за послідовністю, але не за значущістю, постає комплекс фактурно-гармонічних прийомів як переважно розробкових, але також маючих жанрові передумови-рушії, що постачають взірці композиційного розвитку, зокрема способи утворення змістової вертикалі, взаємодії горизонтального руху та вертикального зростання смислу, тобто взаємодії простору та часу з наголосом на просторових умовах формування музично-образного середовища. Даний комплекс репрезентований тими жанрово-стильовими моделюваннями, які схильні до поліфонізації в обох координатах – і часу, і простору, передбачають загальні принципи побудови музичної форми (форми твору), тобто більше орієнтовані на складні вторинні конструктивні критерії жанрово-стильового змісту. Серед них провідними є сонатний, поемний, скерцозний, баладний та прелюдійний комплекси, певними чином долучаються до них етюдна та полонезна стилістика – коли вони є носіями нової композиційної ідеї.

Третім етапом формування мовно-стилістичного тезаурусу шопенівської музики, третьою складовою авторської мови та концепційного мислення, постає група синтаксичних засобів та прийомів своєрідної музичної орфоєпії, коли передбачається певне розмежування у часі та просторі стилістичних комплексів за їх семантичним призначенням. Так виокремлюється група кульмінаційних засобів, що базується на змішанні, контамінації та динамічному перетворенні (убік як підсилення, так і затухання звучності) стилістики баладного, етюдного, прелюдійного та ноктюрнового комплексів, з підсиленням специфічної «розмовної» ораторської експресії. Дані синтетичні утворення, що свідчать про нові якості авторської стилістики, власне, є знаками тотальної авторизації процесу музичного висловлення, виступають у зоні «золотого перетину», тобто в моменти генеральних кульмінацій, а також у заключних розділах форми, приймаючи функції завершення як розв'язання образної колізії, виходу на новий рівень музичної драматургії. У зв'язку з ними власну предметність знаходять різновиди тематичного руху та складу фактури, навіть виникають

певні діахронічні пари, що у лінійному русі формують уявлення про час як дискретний – континуальний, а у вертикальному вимірі визначають просторові характеристики як ущільнення – розрідження, зростання напруги – послаблення, залучаючи поліфонічний – гомофонно-гармонічний, діатонічний – хроматичний, лінеарний – акордовий способи викладу, ці еквіваленти фігур музичної логіки, музичних понять (за І. Котляревським [69]).

Четвертим, також у завершальній підсумковій позиції, але не обов'язково лише у заключній частині твору, виступає стилістика маршовості та хоральності, часто в єднанні, що є особливим суто авторським за семантичною функцією, водночас найбільш канонізованим та сталим з боку відомих стилістичних прикмет жанровим знаком. Навколо нього формується додаткове поле прийомів, що свідчать про моменти зупинки руху, припинення розвитку, зникнення образу й звучання, розставання з живою звуковою матерією музики. Це свого роду музичні метонімії розставання та втрати, що супроводжують увесь музично-життєвий шлях Ф. Шопена, вказівки на останні та остаточні хронотопічні координати людського буття.

3.2. Авторські ідіостильові хронотопи в музиці Ф. Шопена

Доводиться визнавати, що жанрові засади шопенівської творчості є дійсно настільки виразними, універсально значущими та авторські унікально витлумаченими водночас, що усі типологічні підходи до його музики зосереджуються саме на жанрових показниках.

Жанровий досвід ранніх творів Шопена йде своїм корінням до епохи класицизму, усі твори Шопена, що мають класичні жанрові джерела, зазвичай ділять на дві групи: академічні та умовно-побутові. До академічних класичних жанрів відносяться Сонати, фортепіанні Концерти, Allegro de concert для фортепіано з оркестром, варіації (у тому числі Варіації на тему з

опери Моцарта «Дон Жуан» В-dur для фортепіано з оркестром), три Рондо, чотири Скерцо. При їх створенні композитор спирався на класичні зразки, але значення методу поліжанровості в їх тематичному змісті також є яскравим, особливо у Скерцо, що, завдяки збагаченню відбиваними жанрами та їх елементами, перетворилися у розгорнуті одночастинні поеми зі складним програмним змістом та драматичною, іноді трагедійно розв'язкою. Друга Соната, хоча формально відноситься до класико-академічних жанрів, є взірцем романтичної сонати, сутністю якої був розвиток через протиставлення, зокрема через протиставлення жанрових комплексів маршу, хоралу, речитативу у тематичному змісті та драматургічному образному перетворенні.

Умовно-побутові та досить традиційні жанри представлені Екосезами й Контрдансами; до них умовно можна віднести також Болеро ор.19 і Тарантелу As-dur ор.43. У цих жанрах Шопен опрацьовує танцювальність, що поступово втрачає прикладну конкретність та приймає узагальнений метафоричний вигляд. Між іншим, таким чином засвоюється і класична нормативна пісенна форма, з її строфічністю, періодичністю, принципами повторності, які є для Шопена надзвичайно важливими. Романтичні жанрові форми, звичайно, зумовлюють основний корпус творів Шопена (ноктюрни, балади, експромти, вальси, етюди, баркарола, колискова).

Особливе призначення, на кшталт щоденникових записів, жанрової форми ноктюрну у творчості Шопена зумовлене тим, що він вкладає у цю форму згущений та поглиблений ліризм, інтимність та відвертість водночас. Свої ранні п'єси він складав під враженням фортепіанних ноктюрнів «засновника» жанру Дж. Фильда, але навіть у найперших ноктюрнах Шопен змінив канон жанру, наситив мініатюри масштабною психологічною тематикою, аріозно-декламаційно збагатив сферу пісенності та семантично збільшив вагу повільного темпоритму, зробив її знаком рефлексії, інтровертного споглядання. Тут можуть бути зіставленими (у межах невеликої композиції) мрія та порив, боротьба та умиротворення, спокій та

тривожність і таке інше, а драматизація та урізноманітнення змісту ноктюрну досягається шляхом вживлення до його стилістики іншожанрових елементів (наприклад, маршу й речитативу). Таким чином, Шопен, збагативши ноктюрн поліжанровими елементами, розкрив величезний драматичний потенціал невеликого ліричного жанру.

Ця «маленька нічна музика» Шопена демонструє, перш за все, його дивовижну здатність відтворювати один й той самий стан душі багатьма способами, відкриваючи його рухливість, схильність до найтонших змін та, водночас, образну та стилістичну єдність його музичного виявлення, як певний «знак» сталості людської свідомості у її найбільш важливих ціннісних аспектах. Адже «нічна свідомість» є найбільш розкутою та вільною, подібною до сновидінь, у яких змішується різні часові та просторові показники, і самі час та простір існують у дивному змішанні, а головне – як форми відчуття, переживання буттєвих фактів зсередини, з боку їх справжньої сутності. Такою є свідомість самого Шопена, показана, презентована у ноктюрнах, за якою вибудовується образ «внутрішньої людини» доби романтизму, що живе усвідомленими розумними почуттями як провісниками іншого кращого, ідеально-утопічного світу.

Як пише А. Гаврилов, «Шопен не тільки надав дилетантському, почуттєвому салонному світовідчуванню довершених музичних форм, не тільки ПОКАЗАВ почуттєве життя самотньої, розумної, тонкої людини, він цією людиною певною мірою СТВОРИВ. Без нього – не тільки не існував би цілий дорогоцінний шар найтонших, найніжніших людських переживань і думок, але не з'явився б і його носій – шляхетна, глибока й жива людина європейської культури» [32, с. 11]. Саме «ноктюрновий» Шопен стає вірним супутником музиканта на сторінках його автобіографічної книги, у якій поряд з головним оповідачем, як його альтер-его, вимальовується постать великого польського композитора. Видатний піаніст надає власного тлумачення образному змісту ноктюрнів, спираючись на побудову музичного

тексту, намагаючись віддзеркалену у музичному звучанні життєву долю композитора.

Так, у ноктюрні Ноктюрн сі бемоль мінор, що був написаний Шопеном у сімнадцятилітньому віці, ще на батьківщині, у Польщі, він створює розповідь про красу природи рідної країни, але з дивною тугою у серці [32, с. 14].

Ноктюрн ре бемоль мажор, який Шопен написав у віці 26 років, тлумачиться як розповідь про любовні переживання композитора, коли захват та відчай змінюють один одного, адже особисте життя композитора було складним та неодномірним. За думкою Гаврилова, характерні польські ритми та інтонації в цьому ноктюрні – це голос самого Шопена, але за ним чуються інші, жіночі, голоси. У висновку п'єси в музиці представлений мовби діалог двох жінок, що вносить спокій у «бентежну» душу Шопена. У самому кінці п'єси в музиці відчувається умиротворення любовним почуттям. Даний ноктюрн Гаврилов називає проникливим «портретом любові» [32, с. 15].

До дієз мінорний ноктюрн піаніст вважає особливо доленосним, оскільки він опублікований вперше вже після смерті композитора, а написаний у дев'ятнадцятирічному віці, знаменує пошук ідеальної форми вираження душевної болі, перероблявся до кінця життя та стає його своєрідним підсумком або музичною епітафією самому собі. «Серцевий біль, сум і світлий імпресіоністичні спогади були головним змістом музики й життя композитора. Короткий вступ звучить як переривчаста молитва. Наступна за ним мелодія повна серцевої туги. Душу композитора поранена. Середня частина ноктюрна – це світлий спогад. Ми чуємо ніжні польські танцювальні й пісенні мотиви, гітарні перебори, щасливі вигуки. Усе це звучить незвичайно тихо.... Наприкінці п'єси несамоविта туга переміняється раптовим просвітлінням. Можливо, це останнє світло перед вічною ніччю» [32, с. 23].

Ноктюрн фа мажор відтворює, за думкою А. Гаврилова, два діаметрально протилежні стани душі композитора, причому світлий, спокійний стан переданий низкою мажорних септаккордів, що передбачають «техніку французів від Дебюсі й до Саті» Можна затверджувати, що ця музика стала прототипом усієї сучасної ліричної легкої музики, зокрема – музики кінематографа». А середня частина ноктюрна – це романтична буря – що видає біль, скорботу від розставання з Вітчизною [32, с. 42].

В ноктюрні фа діез мажор – «композитор як би дивиться на самого себе з боку. Не без іронії й гумору. Ми бачимо отут ледачого, кокетливого Шопена. З деяких інтонацій можна догадатися, що він перебуває в горизонтальному положенні, лежить, скажемо, на дивані.... Ми розрізняємо ритми фламенко, акорди іспанської гітари переміняються мелодією, що летить, нагадує іспанську сегедилью з басами, що ритмічно... імітують іспанські ударні. Віртуозні пасажі на початку й відразу після закінчення середини ноктюрна відтворюють сміх, спочатку стриманий, пізніше, після іспанської частини – нестримний, перлово-переливчастий. Автор явно «шифрує» побутову сцену зі свого життя...» [32, с. 82].

В ноктюрні Сі мажор Шопен «утягує слухачів у любовну інтригу, що нагадує любовний трикутник. Початок п'єси – це оповідання від імені автора. Поступово в музичну тканину проривається незадоволеність. Або злість. Музичне оповідання гнівне обривається. З'являються два жіночі голоси – сопрано й контральто. Два жіночі голоси затягають ліричного героя, заспокоюють його. Роздратований Шопен намагається змінити ситуацію – він рве музичну тканину, як би говорячи – вистачить, набридло!». Але подальший розвиток подій веде до катастрофічного спустошення, «у ноктюрні раптом з'являється смерть. Віє могильним холодом». Повна зупинка руху стає символом Смерті, розставання назавжди [32, с.104–105].

Таким чином, виконавець створює власне програмне розуміння змісту ноктюрнів Шопена, виходячи як з самої музичної композиції, так і з біографічних даних, життєво-фактичної основи досвіду Шопена як

мистецької особистості, підкреслюючи цим інтимну глибину, водночас подієву рельєфність та яскраву образну контрастність, взагалі – багатоскладовість, щедрість образного змісту творів Шопена.

Від первинної моделі жанру, зумовленої у XVIII столітті творами, що виконуються на відкритому повітрі в нічний час, подібно серенадам, як і від описової «нічної сцени», ноктюрновий жанр у творчості Шопена відійшов надзвичайно далеко, власне він відразу постає як втілення усього хронотопічного авторського комплексу; багаторазово відроджуючись у низці ноктюрнів, він виявляє власний порядок, певну логіку розгортання послідовності образів-концептів, від спогадів через пошук та прокладання життєвого шляху до розчинення у високих почуттях любові та завершальному розставанні, на високій ноті існування, з земним світом, як водночас і з власними сподіваннями. Таким чином вибудовується близький до трагічного художній мета-сюжет. Але уся відтворена у ноктюрнах гамма душевних й мисленневих станів, почуттів повністю позбавлена хворобливості, переживання безсилля або страждання. Навіть у найбільш сумних та сутінкових за емоційною фарбою ноктюрнах панує світлий лад, впевнене і досить дієве інтонування, чітка композиційна логіка як демонстрація вольового начала, що притаманне людській свідомості разом з щедрою уявою та мрійністю.

Варто пригадати, що світ нічних мрій був співзвучний деяким містичним сторонам романтичної естетики з її інтересом до всього духовно-таємничого, і ця загадковість перевтілилась у творчості Шопена у психологічну заглибленість ноктюрнових образів. Причому Шопен відразу відчув ноктюрн як власний авторський жанр, мабуть тому, що цей жанр дозволяв здійснювати широкий мелодичний розвиток, зберігаючи ліричну зосередженість, інтимний характер інтонування. На відміну від «Пісень без слів» Ф. Мендельсона, що також можуть позиціонуватися як авторські щоденникові нариси, у мелодіях шопенівських ноктюрнів немає безпосередніх зв'язків з побутовою стилістикою, з очевидними стилізаціями

або переносами тематизму. Вони цілком автономні за засобами мовлення, відповідають вимогам високої академічної традиції та ідеалам гармонії – як романтичного взірця, так і за класицистськими нормами.

Тому саме в ноктюрнах шопенівська кантилена, його знаменитий «фортепіанний спів», досягає найвищої досконалості, також найчастіше викликає асоціації з оперним вокальним стилем *belcanto*, стилістикою італійських оперних арій. Відчуттю краси інтонування, милуванню цією красою як багатством внутрішнього світу людини сприяє повільний темп, який домінує практично у всіх ноктюрнах.

Однак, справедливо зауважується, що ноктюрнова мелодика Шопена не є лише «співом на фортепіано», завжди органічно сполучається з *мовленнєвою* виразністю й чисто інструментальними прийомами розвитку, а також збагачується орнаментикою, мелодико-ритмічним декоруванням й танцювальними елементами. Мелодичний розвиток у ноктюрнах постає своєрідним варіантом мелізматично-ювіляційного мелодичного стилю, який відповідає, починаючи з культових піснеспівів, стану найбільшого піднесення свідомості, духовного польоту, і саме з даною семантичною функцією входить до досвіду вторинної композиторської творчості, наприклад до фортепіанних опусів Л. Бетховена (згадаємо Арієтту з сонати № 32, дещо інше).

Створюваний Шопеном синтетичний тип мелодики відрізняється рівновагою інструментального й вокального начал, «мовного» характеру з наспівністю й танцювальністю, плинності й рельєфності. Володіючи виразністю живої людської мови, ноктюрнова мелодика не перетворюється на речитатив, зберігає свою безперервність. Типовою ноктюрновою фактурою є фігурація на основі обертонового ряду, що виявляє можливість вирощувати звукову тканину, починаючи з *одного басового звуку*. Такий принцип приводить до зовсім нової фортепіанної фактури, яка уся розспівується, створюючи єдиний, континуальний та безперервний у своєму

розвитку матеріал – мовби символ безкінечного уявного одушевленого простору.

Майже всі ноктюрни викладені в контрастних тричастинних формах, коли образний контраст між крайніми частинами та середньою підкреслюється зміною жанрово-стилістичного комплексу, тобто також використовується правило поліжанровості, наприклад, у ноктюрні № 13).

Шопен створив усього 20 ноктюрнів і його ставлення до цього жанру було незмінним впродовж усього творчого шляху; тому ноктюрн ясніше інших жанрів відбивав еволюцію стилю композитора, став жанровим показником єдності, динаміки та циклічності почуттів самого композитора.

Причому у ноктюрах зберігається принцип малої форми, тобто композиційна специфіка мініатюри, адже Шопен – один з тих романтичних композиторів, що відкривають й стверджують провідне значення мініатюри як конструктивного способу виявлення інтимних сторін людської свідомості, найглибшої ліризації. Лише один раз, у ноктюрні № 13, c-moll, мініатюра сповнюється трагедійних почуттів та переростає у поему з наскрізним розвитком, що доводить до емоційного зриву в останніх тактах п'єси. Але даний опус є скоріше виключенням з загального контексту авторських ознак жанру, тому можна навіть сказати, що у цьому ноктюрні проступають риси баладного розвитку.

Саме балада та баладність – та сфера, у якій втілюються найбільш широкі, контрастні, драматико-трагічні задуми композитора, застосовуються різноманітні способи внутрішньо-композиційного жанрового перетворення. Композитор створив чотири балади, засновані на конфліктному зіставленні різних тем-образів, з майже симфонічним типом розвитку музики. У Баладах Шопена майже усі дослідники зазначають новаторське впровадження вже існуючих у професійній європейській музиці побутових і концертних жанрів та їх елементів, наприклад, вальсу, баркароли, ноктюрна, маршу, хоралу, етюд, речитативу, тобто і у цій формі він домагається нових синтетичних якостей композиційної побудови.

Усі чотири експромти написані композитором у зрілі роки, а програмна назва повинна націлювати на навмисну «імпровізаційність», спонтанність вираження у цих передімпресіоністичних музичних ескізах, перейнятих безпосереднім висловом душевних рухів, заснованих на зрозумілих вокально-інструментальних (тобто знову ж інтонаційно-синтетичних) «дохідливих» мелодійних побудовах. Особливе місце у даній жанровій групі займає Фантазія-Експромті *cis moll* op. 66, у якій переплетені переплітаються риси етюд, прелюдії, пісні та поемності.

Сімнадцять шопенівських вальсів розділяються на дві групи: танцювальні мініатюри та великі композиції поемно-концертного характеру, причому обидві групи свідчать про долання звичаєвих первинних прообразів за рахунок підсилення поліжанрового синтезу на рівні тематичного матеріалу та способів розвитку, організації фактури тощо. Звичайно, мається на увазі і концепційне ускладнення, поглиблення музичного змісту, що примушує композитора з особливою увагою користуватися принципом циклічності.

Будучи основоположником жанрової форми та стилю концертного етюд, Шопен створив 27 зразків цього жанру. Не можна погодитися з думкою, що іноді виникає на сторінках музикознавчих робіт, що шопенівські етюди більш інструктивні, тобто менш художні, аніж етюди Ф. Листа або С. Рахманінова. Дійсно, композитор у кожному зі своїх етюдів послідовно розробляє один або два технічні прийоми, завдяки чому впродовж усієї п'єси утримується стилістична єдність. Але це лише сприяє цілісності та завершеності яскравого художнього змісту та дозволяє визначати етюди як відтворення певних сторінок життя, подієвого змісту цього життя – значущих соціальних рухів та досягнень, як упредметнення життєвої енергії – суперечливого об'єктивно-суб'єктивованого явища, що містить зльоти і падінні, але ніколи не позбавляється цілеспрямованості, процесуальності та дієвості.

У Баркаролі *Fis dur* op. 60 немає зовнішніх драматичних контрастів що і домінуючим стає світлий, ліричний настрій, але усередині цього єдиного

кантиленного образу можна виявити стилістичний вплив різних інших жанрів (дуету, речитативу і т. д.). Це ж саме стосується і Колискової *Des dur or.57*, котру можна додати, звісно, до ноктюрнового комплексу та що містить усі ознаки інтровертизованого авторського жанру.

Дійсною «крапкою відліку» у жанровій системі шопенівської музики є твори, орієнтовані на польський народний мелос, пов'язані з первинними фольклорними взірцями. Як запевняють музикознавці, у походженні шопенівської музики від національних польських джерел закладені чинники його оригінального стилю, авторського мислення. І справа не лише в тому, що композитор «узяв» від фольклору деякі принципи мелодики, ритму та гармонії. Для Шопена жанри польського походження були символічним представленням цілісного образу Польщі, Вітчизни, рідного дому, родини, усього того, від чого він вів своє власне походження, і як людина, і як митець. Тому *польська музика у її первинно-жанрових зразках була для нього макро-знаком спогадів, відкриттям теми повернення додому, витокami образів буття у рідному середовищі, справжнього Дому*; це була втілена у звучанні пам'ять, як духовно-генетичний феномен, від якої розпочалася й особистісна пам'ять митця.

Спираючись на побутові польські жанри, Шопен довів їх до вищого ступеня художньої досконалості. Незаперечно, саме відтворення стилістики польських жанрів та перетворення їх образного змісту зробило Шопена основоположником національної школи та забезпечило йому світове визнання.

Першу мазурку Шопен склав в 1820 р., тобто коли йому було всього 10 років, остання ж датується 1849 р. – останнім роком його життя. Мазурка та мазурковість стали стильовою парадигмою його творчості, завдяки новій концептуальній репрезентації, зв'язку з образом-концептом Дому, Вітчизни, мрії, пам'яті. Але мазурковість проникає як певна семантична модальність в інші жанрові сфери та структури.

Поліжанровість у творчості Шопена є подвійним методом; з одного боку, це поєднання та зближення різножанрових елементів в одному типі творів, з іншого – це проникнення, як своєрідна автостилізація, комплексу кожного визначеного жанру до композиції іншого, що стає знаком нагадування, свого роду смисловим каталізатором, і тоді важливою є саме відмінність, розрізнення жанрових ознак, їх автономія, а не злиття. Але у даному випадку йдеться вже про *перебудовані та адаптовані до авторської концепційної системи мовно-стилістичні угруповання-знаки, що з жанрових перетворюються на ідіостильові.*

Не зупиняючись докладно на цій питанні, все ж таки відзначимо, що в Шопена, як і в інших композиторів, що звертаються до фольклору, зустрічаються два методи його використання: точне цитування й стилізація. Хоча Шопен і уникав точного цитування, він не міг повністю утриматися від впровадження «селянських» мотивів, як, наприклад, мелодії "Oj Magdalena" у Мазурці ор. 68 № 3. У всіх 50-ти художніх мазуркових мініатюрах, натхненних фольклорними ідіомами, можна виявити рудименти народної мазурки. Крім елементів трьох польських танців (жвавого мазура з характерним пунктирним ритмом, швидкого оберека з наголосами на другій та третій долях такту, більш повільного й меланхолічного куявяка) можна констатувати й наявність інших жанрів та їх елементів: вальсу, речитативу, хоралу, арії. Багато в чому саме використання іншожанрового матеріалу обумовило самотність шопенівських мазурок-поем.

Що стосується шістнадцяти полонезів, то композитор вперше створив образ цього жанру, насиченого не тільки бравурністю й блиском, але й глибоким драматичним змістом. Фортепіанна фактура шопенівських Полонезів зі справді інтенсивним регістровим розвитком та широким розмахом суттєво відрізняється від м'якого звукопису мазурок. І в полонезах продовжуються різноманітні поліжанрові ефекти, коли навіть усередині однієї теми сполучаються риси контрастних жанрів – маршу й речитативу, хоралу й танцю, а також баркароли, балади, ноктюрна й мазурки.

Але семантична палітра полонезу спрямована до *іншого хронотопу*, більш близького до баладного, побудованого на мовнозвукових якостях сходження, зростання й звеличення, затвердження на шляху до значних досягнень, до подвигу, що здіймає свідомість та надає почуття гордості, спрямованому до теперішнього, до сучасності.

До групи жанрів польського походження іноді відносять хорал, з чим важко погодитись, оскільки інтекстуальне використання Шопеном даного жанрового прототипу свідчить про його інтерпретацію як загальноєвропейського над-національного символу, що постає образною та мовною абстракцією, котра діє лише у сполученні з іншими живими та конкретизованими музичними «дійовими особами».

Окрім того, за допомогою впровадження елементів загальноєвропейських жанрів у польські жанри Шопен надавав польській інтонаційній сфері нового художнього рівня застосування та діяння, і хоральність була однією з важливих сполучних ланок, як у мелодичному, так, головне, у фактурно-динамічному аспектах, між первинним та вторинним музично-текстовим матеріалом.

Міграція жанрових ознак, модуляція стилістичного принципу, перехід від однієї множини стилістичних ознак до іншої притаманна скерцо Шопена, зокрема композиції другого Скерцо. Тут представлений складний шлях трансформованої, зміненої сонатної форми до поемної організації, котра вміщує риси тричастинної репризної форми, наскрізного розвитку, рондо та власне поемності. Подібний сплав формотворних принципів, стилістичних комплексів різного жанрового походження та логіко-поняттєвих фігур відкривається і у баладних творах Шопена, що, разом зі скерцо та деякими полонезами, сонатами, тобто у випадку збільшення масштабів композицій, висувають *образ-концепт життєвого шляху, що передбачає біографічний (автобіографічний) аспект та зумовлює образи-мотиви стремління, додання, переключення й відмови, але у єдиному русі*; баладність також

стимулює розвиток наративних форм музичного висловлення, з підсиленням риторично-мовленнєвої складової.

«Мазурочний код» (Н. Бондаренко) ідіостилю Шопена зіставляється з «баладним кодом», призначеним для відображення становлення особистості у часопросторі, як певної тривалості, зумовлюючої масштаб та склад музичного тексту. У сукупності поемних, баладних, сонатних та ноктюрнових й прелюдійних складових текстового поля шопенівської фортепіанної творчості, вже міжопусним контекстуальним чином, виявляються ще *два основні образи-концепти*, що не стільки протиставляються, скільки увінчують музичний розвиток, знаменуючи його доцільність, виявляючи той часопростір смислу, що розміщується за межами музичного твору, але шлях до якого можливий лише як музично-драматургічний, музично-стильовий.

Такими *образами-концептами* є:

Зустріч, що підносить (звеличує) та звільняє, надає свободи польоту й досягнення краси, може бути почуттєво упередметненою у *Любові*:

Прощання, розставання, втрата – порожнеча, що утворюється при остаточній розлуці; *зупинка*, після якої вже немає продовження руху, що символічно поєднується з *ідеєю Смерті*.

Усі чотири представлені образи-концепти, що зумовлені мовно-стилістичним тезаурусом шопенівської фортепіанної музики та взаємодіють з ним на основі визначених семантичних модальностей, як типів, видів прийомів звукового, логіко-композиційного мисленнєвого, почуттєво-образного руху, опосередковані виконавською стороною, виконавською формою творів.

Виразова виконавська піаністична система формується і діє разом та на основі хронотопічних музичних упередметнень. Це стає приводом для Т. Самвелян (2000 [130]), вивчаючи фортепіанне мислення Шопена, ставити питання про поліжанровість у *виконавській творчості*, тобто про передумови

та наслідки піаністичної інтерпретації творів Шопена, виходячи з засадничих рис його стилю, що вирости з опрацювання множини жанрових моделей.

Т. Самвелян досліджує основні інтерпретативні тенденції, що існують у провідних національних фортепіанних школах: російській, німецькій, польській, англійській, аргентинській, американській, деяких інших. Вона визначає провідні риси даних шкіл та способи інтерпретації шопенівських творів у світлі головних критеріїв – «відповідності особливостям виконання самого Шопена (відомого нам по мемуарній літературі), висловлень найбільш авторитетних педагогів-виконавців про специфіку змістовного прочитання творів композитора, а також висунутого в даній дисертації нового критерію виконавського відтворення поліжанровості в Шопена як образно-сислової основи його творів» [130, с. 22].

Запропонована порівняльна характеристика різних інтерпретацій дозволяє дослідниці зробити висновок, що при навмисному трактуванні піаністом жанрового синтезу виникає індивідуальний стиль професійно-художнього узагальнення фортепіанної творчості Шопена. Виконавське трактування окремих жанрів у відриві від основного визначального жанру, названого самим же композитором у якості змістовного «стрижня» твору, не може розкрити його цілісний зміст у виконанні. Підкреслення ж лише окремих компонентів жанрового синтезу приводить до викривлення дійсного художнього образу даного твору.

Тому у дослідженні пропонуються певні тенденції жанрової інтерпретації творів Шопена, з якими можна певним чином погодитися, бо йдеться про наявний стилістичний матеріал, що має бути відтвореним та засвоєним, але лише для того, щоб виробити власну стильову концепцію, знайти власний стильовий спосіб діалогу з шопенівською семантикою. Тобто виявлення драматургічної функції жанру у процесі інтерпретації творів є лише першим шаблоном у процесі розуміння тих хронотопічних засад шопенівського мислення, які дозволили йому перетворити канонічні музично-мовні засоби у власну ідіостильову систему.

Тим не менш дослухатися до «жанрових порад» дуже корисно; Т. Самвелян класифікує виконавців в залежності від їх «жанрової чуйності», розрізняючи тих, хто виходить з основного жанрового позначення, запропонованого композитором (полонез, мазурка, ноктюрн, колискова і т.д.), і тих, хто підкреслює жанровий синтез твору, розкриваючи основний художній образ. Але головною метою її критичного аналізу було дійти до суто виконавської стилістики, як породжуваної змістовими настановами певних жанрових форм, тобто до характеру педалізації, звукових нюансів, динаміки та агогіки, способів звуковидобування. Їй вдається відтворити два різні типи виконавських «портретів» кожного з творів, що свідчить про виявлення інтерпретативно-стильових рис виконання. Але до аналізу стильового змісту, образно-концептуальних властивостей кожного виконання, що претендує на стильову значимість, тим більше до визначення різниці у тлумаченні музичних хронотопів творів Шопена та їх виконавської форми дослідниця не вдається.

Тому її висновки залишаються у царині жанрової драматургії і переважно стосуються основних завдань «шопеністів» – зберегти зв'язок музики з шопенівською епохою, вивчаючи виконавські підходи самого композитора, прагнучи досягти «незрівнянного фортепіанного *bel canto*», природно-континуального легато та стриманої напруги почуттєвої експресії.

На сьогодні навряд чи можна казати про різноманітні усталені національно-стильові зразки виконавської інтерпретації музики Шопена піаністами; навіть, навпроти, існує певний канон, загальноприйнятий образ самого Шопена та умовний ідеальний прецедент відтворення змісту його творів, що сприймається як обов'язковий фактор оволодіння таємницями задуму майстра.

Особливим предметом виконавського розуміння та приводом для порівняння різних типів інтерпретації є Балади Шопена, що і для самого композитора, і для його нащадків, і для сучасної виконавської шопенівської

традиції є найважливішим провідником до мовних глибин і образних вершин стилю Шопена.

Жанрова форма балади має загальномистецьке походження, це такий мандрівний жанр, що поєднує особливості різних виразових видових галузей, розпочинаючись з моторно-танцювальної, набираючись поетичної символіки та сягаючи складних вторинно-художніх ознак.

Як поетичний жанр балада виникла ще в середні століття й спочатку була хороводною танечною піснею. Але згодом баладний жанр змінився, перетворився на сюжетний твір епіко-оповідального складу, насичений драматичними епізодами, з несподіваною фатальною розв'язкою. Найбільш характерні образи балад – казкові й легендарні, таємничі й фантастичні, що переплітаються з реальністю. Саме у XIX столітті баладна поезія переживала бурхливе відродження, оскільки цей жанр був надзвичайно розповсюджений у романтичній поезії, віддзеркалював інтерес романтиків до історичного минулого, до народної творчості, певною мірою, й до містики.

У музиці балада спочатку зарекомендувала себе як жанр вокальний, знайшовши місце у творчості Ф. Шуберта. Але інструментальна, фортепіанна, балада є повним винаходом, художнім відкриттям Ф. Шопена. Романтичний зміст, драматизм колізій (гострі ситуації, різкі контрасти, трагічні розв'язки), лірична насиченість (суб'єктивно-емоційне фарбування подій, що йде від «оповідача») і жанрова багатоплановість (лірика, епос, драма, фантастика, картинна зображальність) – усі ці риси балади знайшли втілення у її музичному ладі.

Зацікавленість у баладному «тоні» Шопена була, скоріше за все, викликана його актуалізацією у польській літературі романтичної доби, де вона була пов'язана з патріотичними, революційними настроями. Такими є балади Адама Міцкевича, особливо співзвучні змісту шопенівської творчості. Недарма існує низка версій, за якими шопенівські балади мають приховані сюжети, залучені з поем Міцкевича. Однак, у побудові своїх балад композитор ніколи не ішов за сюжетними лініями якихось конкретних

літературних першоджерел. Музика балад є вільною від словесних асоціацій, хоча приймаю певні наративні риси, але суто музичного складу й призначення.

Звернення до жанру балади відкривало простір композиторської фантазії. У виборі музичної форми Шопен був тут набагато вільніше, ніж у скерцо, полонезах або сонатах, конструкція яких більш академічна. Драматургія всіх чотирьох балад Шопена розгортається не в межах відомої заздалегідь традиційної форми, а поемно-вільно. Композиція кожної є унікальною, узагальнено-драматичною, водночас дуже почуттєво конкретизованою, провокуючи до пошуку прихованої програмності. Усі балади написані в новаторських для свого часу формах, що заслуговують назви «вільні». Це одночастинні твори, у яких вільно сполучаються ознаки різних класичних форм (сонатність, варіаційність, рондоподібність, тричастинність тощо). До сонатної форми ближче всього композиція 1-ї балади; в 4-й (f-moll) особливо велика роль варіаційного розвитку [91].

Кожна з 4-х балад Шопена відрізняється індивідуальним драматургічним рішенням. Разом з тим, всі чотири твори мають спільні риси, що можна зібрати як характеристики даного жанрового типу, тобто баладності. Перш за все, виявляється розповідність, пов'язана з образом головного умовного персонажа («героя»), що не стільки розповідає вголос, скільки веде розмову про себе, пригадуючи події з минулого, намагаючись заново пережити їх, наблизитися до них у теперішньому. Багато тем мають поглиблено ліричний характер, нагадують авторські відступи, надають музичному оповіданню автобіографічного відтінку.

По-друге, кожна з балад передбачає змішання різних естетичних позицій, переплетіння ліричних, епічних і драматичних елементів, що є одним з механізмів прирощування напруги впродовж всього твору – з граничною гостротою наприкінці, причому драматична подієвість, що переростає у трагедійний конфлікт, має пом'якшуючі ліричні вершини, з

ефектами звільнення, з позитивним епічним підйомом у коді, що демонструє значущість сумісного вольового зусилля у доланні негарздів.

По-третє, Шопен відкриває у баладі прийом поєднання моно- та лейттематичного розвитку, що дозволяє робити вільні переноси смислових акцентів, міняти характери тем, підсилювати наскрізні образні тенденції, котрі виникають на межі окремих тематичних комплексів, є суто логічними зв'язками, дозволяють переосмислювати стилістичні фігури, доводити їх до наступного етапу розвитку з новими якісними показниками. Цьому в значній мірі сприяє поліфонізована фактура та полістилістична гра, що ведеться впродовж усієї баладної композиції.

По-четверте, можна вважати суттєвим для баладного хронотопу і прийом несподіваної розв'язки, що особливо яскраво виявляється в трагедійних Першій та Четвертій баладах. 2-я балада F-dur у цьому плані стоїть окремо, оскільки в ній трагічна розв'язка передчувається з самого початку. Але усі балади послідовно втілюють два головних концепти Шопена – пам'яті про Вітчизну, Дому та життєвого шляху, що у даній жанровій формі виявляють тісну залежність один від одного, а їх взаємодія веде до яскравого здійснення третього та четвертого концептів, особливо третього, оскільки образний задум балад, у цілому, зберігає оптимістичний характер, власне, як і вся образна система шопенівської музики. Четвертий концепт найвиразніше втілюється у прелюдіях, деяких ноктюрнах та, звісно, у Другій сонаті. Складна концептуальна основа балад пояснює різноманіття їх динамічних прийомів, активність та складність темпоритму й особливу значимість артикуляційно-агогічних засобів.

Найбільш популярною, все ж таки, варто вважати першу баладу, що написана у трагічний для Польщі 1831 рік – рік невдалого польського повстання, під безсумнівним впливом цієї події, й відразу заслужила назву «польська».

3.3. Принципи дії і типи мовно-стилістичної модальності у фортепіанній творчості Ф. Шопена: виконавська інтерпретація

Як справедливо зауважує О. Чеботаренко, «однією з найбільш актуальних та і найскладніших проблем при інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шопена є проблема виконавського часу...» [180, с. 210], а особливо суттєвою дана проблема стає при виконанні творів романтичних композиторів, при репрезентації романтичних уявлень про час, втілених в музиці – або при виявленні нових музичних способів упредметнення часу, створення часових величин у музичному мистецтві, що були винайдені романтичними майстрами. Композитори-романтики занурюють до світу нових звучань та значень, відкриваючи множинні взаємодії гармонійної мови, тембрових фарб, педальних ефектів, втілюваних у тематичному розвитку та сприяючих формуванню багатогранних, внутрішньо суперечливих образів. Нові зустрічні тенденції виникають між засобами інтонування та відчуттям часу, зокрема у виконавській формі, що передбачає опрацювання звучному та незвучного часопростору музики, відповідає безпосередньо за перебіг часу – як часу умузичненого.

Відчуття часу в романтичному мистецтві змінюється у бік психологізації та концептуалізації, як свідомих завдань, що ставлять перед собою митці. Доба романтизму досить гостро відчула ту відмінність історичного та особистісного видів часу, як часу фізично-дійсного, що примушує шукати розради у побудові часу духовного вивільненого, що зумовлює вихід у інші ідеально-ілюзорні, але дієві у смисловому плані, виміри дійсності. Тому саме в епоху романтизму в нотному тексті з'являються виконавські знаки (як вербальні, так і специфічні графічні), які допомагають виконавцю читати текст не лише по нотах, але й між нот, тобто проникати у смисловий підтекст музичного твору.

Недарма, посилаючись на думки А. Ляховича [89], О. Чеботаренко вказує, що у самому нотному записі немає ніяких вказівок на те, як треба

грати Ф. Шопена, і чому його треба грати інакше, аніж В. Моцарта, оскільки відмінності класичної та романтичної музичнотворчих традицій не підлягають письмовій фіксації, і взагалі, в музиці значно більше того, що не можна буквально прописати, знаково зафіксувати, тим більше, що і самі музичні знаки не є сталими у значеннєвому відношенні. Відтак, цитуючи вже А. Ляховича, «культура романтичної агогіки – найскладніше мистецтво поза нотним записом (не вважаючи словесних пояснень у будь-якій їхній формі). Воно відомо нам завдяки безперервній усній традиції, що дожила до наших днів» [88, с. 4].

Виконавська традиція завжди орієнтована на усний досвід по перевазі. Тому, аналізуючи особливості нотного запису романтичного твору, А. Ляхович відзначає, що її феномен у тому, що вона не кодує ритмічну картину живого звучання, а є відсиланням до умовної системи координат, звичайно породженої композиторською поетикою, тобто такою, що має власні хронотопічні показники, реальні та умовні.

Складно-ієрархічна побудова часу в музиці, як вже зазначалося, забезпечується з боку матеріально-просторових речових чинників музичної форми, що відповідають певному історичному стану музики та художньої свідомості. Тому письмовий музичний текст, нотний текст, як один з речових доказів реального існування музики, повинен сприйматися як система просторових координат, що включають знакові способи фіксації не лише звучання, а й цілісного художнього матеріалу твору.

Знову повертаючись до міркувань О. Чеботаренко, разом з дослідницею, відзначимо, що багато музикантів сьогодні засвідчують значний прогрес в галузі піаністичної майстерності (мається на увазі потужна технічна база, фізичні дані, віртуозність); з іншого боку – дещо нівелюється особистісна оригінальність, відмінності у переживанні та експлікації художнього смислу, напруга діалогічного проникнення до інтелектуально-почуттєвого контенту авторського задуму. За словами Г. Когана, виникають певні спрощення у використанні метроритмічного порядку, коли майже

зникає свобода та гнучкість виконавського інтонаційного «дихання», здатність вільно спілкуватись засобами музичного тексту, оперуючи динамічними прийомами як засобами розташування смислових значень у часопросторі твору.

Головним завданням піаніста залишається артикуляція смислу, а це потребує усвідомлення різності звукових планів твору, навіть якщо вони суміщаються у часі, тобто входять до симультанної просторової вертикалі. Взагалі здатність одночасно сприймати, чути горизонталь та вертикаль музичного твору як процес смислотворення є важливим показником виконавсько-художньої зрілості. І ця здатність є необхідною при інтерпретації творів композиторів-романтиків, передусім, Ф. Шопена.

Виконавська інтерпретація, коли вона набуває власної стильової якості, передбачає усвідомлення відкритого символічного змісту музичних значень, що примушує надавати їм можливості достатньо вільно розміщуватися у часі, відкривати власну енергію розвитку, власні стимули руху, зберігаючи місце для деякої таємниці. У технічному сенсі це означає запобігання зайвої прямолінійності у тлумаченні артикуляційних та метроритмічних прийомів, обдумування кожного взятого звуку, причому не лише на даний момент, а й наперед. Це потребує від виконавця справжнього стереофонічного мислення, тобто здатності одночасно мислити у декількох часових вимірах, адже так існує і сама музика. Коли це не відбувається, звучання роялю, фортепіанна звучність стає мовби оголеною, «роздягненою» [180, 210–211]. За спостереженням О. Чеботаренко, з яким не можна не погодитися, майстрами цілісної хронотопічної інтерпретації творів Шопена були і є Артур Рубінштейн, Володимир Софроніцький, Якова Флієр, В. Горовиць, Генріх і Станіслав Нейгаузи, В. Нильсен, Л. Оборін, а також Д. Башкіров, Е. Вірсалазе, М. Плетньов.

Витоки формування стильових еталонів виконання фортепіанних творів Ф. Шопена містяться у діяльності А. Корто, котрий займався дуже активною пропагандою творчої спадщини композитора. Напевне Корто

першим збагнув, зробив зрозумілими особливості дихання шопенівського мелосу. Як зазначає О. Новицька (2012 [111]), виконуючи шопенівські прелюдії у тих стильових межах, що були передбачені самим композитором, він «вдихав у ноти своє власне життя», хоча й виникала деяка надмірна експресія. Так, у процесі реалізації авторського задуму Прелюдії h-moll, піаніст змінював – підвищував – гучнісну динаміку; хоча, як відомо, сам Шопен ніколи не використовував гучнісну динаміку однаково, вважаючи її найбільш ситуативно-рухливим виконавським знаком. Корто сміливо запроваджував більш «потужне» нюансування, що заважало ліричній хрупкості образу. З іншого боку, вільне прочитання композиторського задуму Прелюдії gis-moll виявилось у заміні авторського forte на тиху кульмінацію, що відповідала стану внутрішнього осмислення обраної події. Ще більш суб'єктивне сприйняття й відтворення шопенівського задуму було притаманне В. Софороницькому, котрий грав мовби сам для себе, розчиняючись, насамперед, у своєму внутрішньому світі, а не в задумі композитора.

Розподіл знаків та значень гучнісної динаміки на два основних полюси – граничної гучності та повного затухання, тиші – з множиною переходів, відтінків інтенсивності звучання між ними, утворює центральні *просторові ефекти*, які солідарізуються з таким самим розподілом ритмічно-агогічних вказівок – або убік прискорення, пришвидшення, активізації руху, або убік уповільнення, аж до повної зупинки, можливо як умиротворення, занурення у спокій мовчання – котрі означають виконавське керування часом, виявлення процесуальних показників часу. Але можливим є у виконавській практиці, започаткованій самим Шопеном, і зворотний зв'язок, коли суміщаються протилежні просторовий та часовий полюси, наприклад, пришвидшення та затухання....

Провідні педагоги та теоретики виконавського мистецтва, зокрема Г. Нейгауз, зауважували, що у процесі збагнення й реалізації шопенівського задуму варто користуватися поняттями «паралельного нюансування», яке

повністю відповідає стилістичним композиторським та виконавським настановам польського композитора. Це, наприклад, одночасне нашарування виконавського *ritenuto* на авторське *diminuendo*, або *ritenuto* на *crescendo*. Таким чином виробляється більш виразне інтонування, що регулюється даними двома гучнісно-динамічними виконавськими модальностями, як способами розподілу значущих моментів стилістичної матерії твору у просторі та часі.

О. Новицька, досліджуючи стильові та стилістичні засади актуальної шопенівської виконавської традиції, дістається висновку, що існують дві основні сфери виконавських перетворень у шопенівській творчості: у сфері формотворчої динаміки (Й. Гофман, Г. Нейгауз, А. Корто, В. Софроніцький, В. Горовиць, деякі інші); в концептуальній сфері (С. Рахманінов, М. Юдіна, В. Софроніцький, А. Корто). Отже бачимо, що виконавець рівною мірою може тяжіти до змін і у формі, і у концепції інтерпретованого твору, бо це його взаємозумовлені плани [111].

Узгодження форми зі змістом саме як виконавських величин та предметів виконавської інтерпретації сприяло появі значної кількості редакцій творів Шопена, серед яких найбільш виправданими, апробованими є редакції К. Клиндворта, І. Падеревського та «Оксфордська»; не менш значимими – справжні німецькі, французькі та англійські видання шопенівських опусів. Проблеми редагування музичних творів зумовлені якраз їх виконавським вмотивуванням: або виявляється надмірна кількість доданих редактором знаків, пояснень, уточнень (Клиндворт); або текст звільнюється від більшості вказівок, збіднюється з письмової сторони та стає дещо зашифрованим, але примушує інтенсивніше працювати уяву виконавця (тенденція Падеревського).

Так чи інакше, але питання про те, як розуміти та як виконувати Шопена, залишається донині відкритим. Намагаючись уточнити, з'ясувати його, В. Данілов пропонує поняття «шопенівського модусу» піанізму, вкладаючи в це поняття досить широкий спектр значень [45].

До визначальних складових «шопенівського модусу» піанізму насамперед входить достатня технічна підготовка, технологічна готовність піаніста, яка дозволяє йому вільно почуватися при входженні до знакового поля шопенівського тексту, що надає, як справедливо зауважує Данілов, «великий простір для пошуків виконавця». Шопен відразу підіймає виконавця до рівня вирішення високомистецьких проблем, активізує його творчу волю, «змушуючи ...трудитися продуктивно й напружено» [45].

Іншим чинником здійснюваного «шопенівського модусу» постає «колосальну віддача духовно-емоційного досвіду, який накопичений виконавцем». Причому «це відкриває невичерпний ресурс енергії для подолання труднощів будь-якого порядку й перетворює процес роботи над музикою в найцікавіше завдання, наповнене живим особистісним смислом» [45, с. 75].

Водночас В. Данілов відзначає, що «шопенівський модус» піанізму не є раз і назавжди встановленим, власне тому це і є «модус» тобто рухлива змінна, хоча й достатньо визначена у власних межах величина. Для його підтримки та творчого збагачення, укріплення його змістових параметрів найбільш дієвим засобом є конкурси – як своєрідне дзеркало сучасного піанізму, що пересувається разом з ним, фіксуючи його історичні зміни та персоналізовані відкриття.

Так, найважливішою подією для польської шопеніани став конкурс імені Ф. Шопена, заснований у Варшаві в 1927-м року піаністом і педагогом Ї. Журавльовим, що засвідчив спрямованість фортепіанного мистецтва Польщі до інтерпретації Шопена та створення «ідеалу» такої інтерпретації. Дійсно, гра польських піаністів суттєво відрізняється від гри представників інших національних шкіл, базується на особливій рівновазі у стосунках з часом, на дуже дбайливому ставленні до динамічно-просторових показників, також на особливій стриманості стосовно емоційного плану, уникненні будь-яких перевантажень в образному розвитку [45].

Визначаючи *головні мовно-стилістичні виконавські модальності, що лежать в основі інтерпретативно-стильового відновлення, репрезентації фортепіанних творів Шопена*, виокремимо чотири рівні виконавського тексту – або виконавського відображення музичного тексту у єдності його письмової та усної сторін. Виконавський текст доцільно розуміти як *єдине хронотопічне виконавське уявлення, що дозволяє сприймати зміст твору як симультанно, так і діахронно, оперуючи його складовими (знаками й значеннями музичного процесу) разом і у часі, і просторі*, тобто відчуваючи буквально образну єдність цих двох смислотворних начал.

Перший з них зумовлений звуком, звуковою матерією твору в її неподільному зв'язку з фортепіанним тембром. Саме на звуці зосереджують свою увагу польські виконавці – на темброво-резонансних якостях звучання, тобто на специфіці фортепіанного сонору. В. Данілов зазначає, що «світлий, срібlistий, акварельної фарби фортепіанний звук поляків вражає своєю ясністю й цнотливістю. Він відрізняється від щільного, оксамитового, самодостатнього, як золотий злиток, звучання рояля російської школи або гострого, ударного, з алюзією на джазовість звукового образу американського піанізму» [45]. Водночас, спираючись на ті вимоги до звуковидобування, що висувуються польською школою («для виконання Шопена підходить звук м'який і трепетний, співучий на всьому динамічному діапазоні..., не занадто широкий, на відмінність, наприклад, від фортепіанної музики Брамса, але такий, що дозволяє втілити ідеальне legato»), дослідник помічає, що сучасні польські піаністи відходять від стану «душевної теплоти» в своїй інтерпретації, оскільки віддають перевагу відсторонено-абстрактному, об'єктивовано-стриманому інтонуванню.

Другий план прояву модального виконавського мислення вже був раніше зазначений, і він зумовлений динамікою, як гучнісною, так і темпоритмічною, тобто також продукований звуковим матеріалом, але вже з охопленням різних фактурних засобів, також темпо-ритмічних зсувів і т. і. До динаміки сучасні польські піаністи підкреслено уважні та поводяться з нею

дуже врівноважено, обережно. Але головне – це узгодження динамічних прийомів з фактурним складом та розвитком, що передбачає або підкреслення компактності, злитності, єдності фактурної тканини, тобто повної відповідності часу та простору в організації голосоведення, або розшарування фактури, з метою виявлення різних композиційних (та й семантичних) функцій різних її шарів, тобто підсилення уваги до внутрішнього обсягу текстової вертикалі як поліфонічно організованої. Шопенівська фактура провокує до ансамблевого мислення стосовно співвіднесення її мелодійного та супроводжуючих рівнів, оскільки розподіл на фон та рельєф завжди є дуже умовним. Її треба розшифровувати як своєрідний палімпсест, де за одними знаками проступають інші, що ведуть углиб, до справжньої основи смислу.

За вдалим висловленням С. Вартанова, «фактура виступає найбільш повним документальним вираженням задуму автора. За цією графікою нотних знаків ховаються образи часу й простору в музиці. У фактурі реалізується система категорій: стиль, жанр, епоха – на той же час вже Ф. Куперен в «Мистецтві гри на клавесині» (1711) усвідомлює неможливість відображення в ній звукової реальності. Ідеалом озвучування фактури для піаністів стає партитурна диференціація фарб у просторових планах, про яку говорить метафора Листа: «я інструментую для фортепіано» [26, с. 23].

Третій план виконавської стилістики зумовлений *агогічними нюансами, власне інтонаційним диханням*, тому близько пов'язаний з засобами артикуляції та передбачає дбайливе ставлення до видобування звуку, до сенсорно-тактильних відчуттів піаніста, що здатні перероджувати фізичний рух на психологічний. Головним та найбільш складним явищем та прийомом тут постає знамените шопенівське *rubato*, що, парадоксальним чином, є і найбільш раціональним прийомом, потребує ретельної продуманості відношення до звуку та способів його поєднання з іншими мотивними утвореннями, потребує особливого почуття міри у та планування в кожній окремій п'єсі. Водночас треба враховувати ті традиції, що вже

склалися навколо використання шопенівських *rubato*, зокрема виявлення насамперед їх емоційної логіки та внутрішньої симетрії звукомотивного руху, збереження плавності, пластичності, гнучкості, природності, уникання зайвої афектації, важливість відчуття метричних опор та єдності темпоритма у цілому, власне, *збереження гармонії, позитивного почуттєвого стану як домінуючої цілісної тенденції музичного мислення та мовлення.*

Саме з диханням-інтонуванням *rubato* узгоджується використання педалі в музиці Шопена, як дуже акуратне та доцільне, не перевантажене, подібно подиху, який не помічається, коли він природний. С. Заборін (2015 [49]) підкреслює, що інтенсивне колористичне використання педалі, притаманне піаністам старої польської школи, сучасними польськими піаністами майже не застосовується.

Виходячи з досвіду польської школи, тобто враховуючи значення національної польської моделі шопенівського стилю, варто виокремити *четвертий рівень прояву виконавських стилістично-мовних модальностей як логіко-поняттєвий*, зумовлений важливістю співвіднесення континуального та дискретного в загальній організації музичного тексту, що визначає драматургічний план твору, також мотивує структурні підрозділи, кульмінаційні та спадні фази образного здійснення.

Пропонується висновок про особливе національне почуття міри, що проявляється у виконанні польських піаністів, свідчить про поєднання в їх інтерпретаціях волі та строгості, тобто усвідомлення меж прояву свободи волі в фортепіанній композиції. Тому польська шопеніана постає явищем, що мовно-стилістично балансує між західноєвропейською манерою, з її раціональною точністю, детальною продуманістю, врівноваженістю, та російським розумінням образу Шопена з підкресленим співчуттям, збільшеним пафосом теплотою й сентиментальністю. А «феномен видатного шопеніста з'являється тоді, коли знайдене почуття міри в інтерпретації накладається на видатну емоційну обдарованість виконавця» [45].

Для даного, четвертого, рівня модального мислення принциповим є усвідомлення способів централізації музично-творчого виконавського процесу. Це означає контроль над функціональним розподілом матеріалу по розділам форми, з виявленням опорних смислових моментів тематичного становлення, перехідних та кульмінаційних моментів, співвідношення експозиційного, розробкового та репризно-кодowego викладу тощо. До способів композиційного керування часом віднесемо також усвідомлення принципів, матеріалу варіаційного розвитку, що часто узгоджується з рисами сонатності, впливає на мелодійний виклад та стан фактури. Але особливо важливим є розуміння шопенівської циклічності як фундаментального принципу організації музично-часового процесу та системи просторових показників, коли *різні етико-естетичні іпостасі концептуального часу – як часу епічного історичного, особистісного ліричного, актуально-подієвого драматичного – відображаються у типах фактурного викладу та способах композиційної побудови.*

Так, очевидним є епічний лад шопенівської героїки, втіленої найбільше у полонезах, коли створюється так називаний узагальнюючий «національний тематизм», відзначений ходом маршу та особливою танцювальною ритмічною фігурою, що містить у собі гордовитий музичний жест.

Аналізуюючи у світлі питань фортепіанної виконавської культури Полонез ор. 44, С. Вартанов (2013 [26]) наголошує, що жанр полонезу для Шопена є втіленням дум про долю улюбленої Польщі, тому, приймаючи трагедійні риси, приймає і історично-епічний напрям образного розвитку, чому сприяє залучення емблеми мазурки в середньому розділі як спогад про Вітчизну, тобто активізується перший, дійсно епічний у свої основі хронотоп (Дому, повернення, спогаду, пам'яті). Дослідник звертає увагу на такі композиційні складові, як сегментація тексту – знаки розділення; внутрішній лексикон – предметні стилістичні угруповання; семантика знаків як образні функції мотивів, лексем, граматичних фігур. Відзначається, що вступ (т. 1-8) цілком будується з фігур мотивів хреста, а паузи в їх закінченнях створюють

ефекти похмурих передчуттів, є передвісниками втрати (орієнтовані до четвертого завершального образу-хронотопу). Героїчний характер першого епізоду (т. 9-78) забезпечений полонезною ритмоформулою *ostinato*, і цей прийом (*ostinato*) стає показовим для концепції полонезу як тлумачення теми долі, причому не особистої а загальної історичної людської долі. Так, фантастична картина з другого епізоду (т. 83-126) має в своїй основі *ostinato*, у якому ритмоформула долі накладається на примхливі гармонії органного пункту. В третьому епізоді (т. 127-250, *Tempo di Mazurka*) жанр мазурки відтворює спогади крізь ностальгічну завісу, ідеалізуючи, естетично підвищуючи минуле. І надалі формується достатньо відчутний музично-тематичний, образно-контрастний сюжет, «дійові особи» якого виникають, представляються завдяки засобам узагальненої персоніфікації – приховано-програмного стилістичного перетворення певних жанрових прототипів.

Саме прихована, але дієва авторська програмність стає основою концепції полонезу, так само, як і в баладах та деяких ноктюрнах, зумовлюючи потребу в *особливій виконавській програмності: це створення власної виконавської концепції твору як уявлюваної послідовності образів у відповідності до хронотопічних умов інтерпретованого музичного тексту.*

З даної позиції, узагальнюючи попередні характеристики мовно-стилістичних виконавських модальностей, пропонуємо визначення інтонаційно-стилістичних складових баладності в творчості Ф. Шопена, розкриття їх семантичних функцій та причин й наслідків їх модальної єдності. Баладний осередок творчості Шопена дозволяє доводити значущість поняття музично-мовної модальності у вивченні художнього мислення композитора, актуалізує музикознавчий жанрово-стилістичний підхід, методичні настанови інтонатології та теорії модальності, окремі положення теорії фортепіанного виконавства. Оновлений підхід до балади як важливого показника композиторського ідіостилу зумовлений визначення вихідних семантичних функцій, образної доцільності прийомів створення концепції музичної балади в творчості Шопена. Звідси випливає й розгляд баладності

як семантичної модальності, що виокремлює сукупність музично-мовних модусів, набуває складної поліфонічної побудови, віддзеркалюючи головні стильові установки композитора та їх стилістичні компоненти. Баладність як певний тип музичного мислення, похідний від первинно- і вторинно-жанрових літературних та музичних прототипів, акумулює стилістику всієї творчості Шопена, визначаючи форми і способи інтонування – інтонаційно-тематичні модальності, здатні до входження в інші жанрові контексти [27].

Наголосимо ще раз, що інтонаційно-стилістична природа музики Ф. Шопена залишається постійним предметом аналітичного вивчення у музикознавстві, оскільки володіє унікальним семантичним тезаурусом, має особливу емоційну дієвість та сугестивність, які необхідно вивчати й пояснювати відразу на двох глибинних рівнях – когнітивної структури музичного тексту та психологічної структури особистісної свідомості. По-друге, в останні роки спільною базою для дослідження процесу мислення (у тому числі музичного) виявляється в психології (антропології) та мистецтвознавстві теорія модальності, що розвивається і вшир, у філософському розумінні, і вглиб, сягаючи мовних механізмів людської свідомості. Ці механізми найкраще розкриваються в мистецтві, шляхом художньо-інтонаційної діяльності, що також стає актуальним предметом наукового вивчення, сприяючи новому осмисленню категорії інтонування.

Окремої уваги заслуговує виокремлення явища баладності, що приймає парадигматичне значення для музичного мислення Ф. Шопена. Саме цей польський майстер підвищує інтонаційну модель балади до статусу сталої музично-текстологічної синтагми, закріплюючи за певними стилістичними утвореннями визначені семантичні функції. Причому баладний комплекс постає досить складним, передбачаючим логічно організовану сукупність авторських риторичних фігур, що, у цілому, узагальнюючи досвід усієї творчості композитора, складаються в єдину модальну систему. Залишаючись цілком авторською, дана система увиразнює також найбільш типові музичні ознаки баладного жанру, котрі стають показовими у

подальшому використанні й розвитку музично-баладної сфери. Знання вихідних семантичних функцій, образної повноти баладних прийомів в музиці Шопена є засадничою умовою виконавського (фортепіанного) тлумачення, співтворчої експлікації авторських задумів композитора.

Не вдаючись до конкретних фактів літературної історії балади та баладності, зауважимо, що явище і поняття балади є цілком вербального походження й літературного значення, в такій якості зберігалось до початку романтичної доби. Водночас в середньовічному генезисі назви «балада» є показник її первинної синкретичності та зв'язку з хороводно-пісенною творчістю. Перетворення баладного жанру на суто словесно-поетичний жанр наративно-описово-розповідного характеру відбувається разом з формуванням професійних літературних засад у сфері словесності, тобто під час народження художнього слова з його необхідними риторично-поетичними узагальненнями. Подальша внутрішня змістова, відповідно й стилістична, мовна диференціація баладної галузі відбувається внаслідок розвитку специфічної баладної сюжетності, продиктованої стремлінням надати словесному викладу драматичної виразності. Тому новим, вторинно-жанровим, народженням балади стає її перетворення в творчості митців романтичної доби, причому з розповсюдженням зі словесної сфери до зображальної та музичної, і не лише з безпосереднім номінативним визначенням, а й під різними програмними «іменами», іноді з входженням до нових жанрових синтезів як складової більш широкого художньо-стилістичного цілого [27; 66].

Таким чином балада повертається до свого цілісного художнього характеру, але вже не синкретичного, а синтезуючи-міжвидового, тому підсилює й вдосконалює власні властивості інтертекстуальності та поступово набуває значення наскрізної художньо-мовної реалії. Образний зміст балад також розширюється, але зберігає як показову жанрово-семантичну установку історико-легендарну тематику, що дозволяє поєднувати історичні нариси з психологічною типологізацією характерів, *дієвість з ліризацією*.

Завдяки різноманіттю образних якостей жанр балади був високо затребуваним у романтичній поезії (в Англії до нього, як до жанрово-композиційної форми, зверталися Кольридж, Сауті, Вордсворт; у Німеччині – Гейне, у Росії – Жуковський, Лермонтов у Польщі – Міцкевич), причому саме як тип художньо-образної виразовості та художнього характеру (у випадку персоніфікації). Музично-мистецький шлях балади розпочинається з галузі камерно-вокальної творчості, для якої є природним спірання на національну поезію; першовідкривачем жанрової форми та пов'язаної з нею стилістики стає Ф. Шуберт, новаторство якого щодо мовних засад музичнотворчого процесу ще не виявлене з достатньою повнотою. І стосовно балади Шуберт закладає текстологічні основи виявлення її парадигматичних стилістично-мовних властивостей, транслюючи мову жанру (жанровий стиль з його специфічними структурно-семантичними формулами) з вокальної сфери до фортепіанної.

Ф. Шопен «бере» баладу не «з рук» Шуберта, хоча, звичайно, вплив австрійського митця відчувається в мелодійному матеріалі та фактурі його творів. Але найближчими джерелами для польського композитора стають, по-перше, музично-фольклорні жанри, насамперед вокально-пісенні; по-друге, національна література, передусім в її поемній поетичній формі, що за «духом та літерою» солідаризується з баладним контентом.

Зауважимо, що у польській літературі XIX століття балада була провідником патріотично-революційних, волелюбних ідей та образів, в описових моментах закликала до дії, а у відтворенні певних подій керувалася їх соціокультурної життєвою значущістю, тобто актуальністю. Тому мова балад була налаштована на підвищений драматизм, поетику контрастів, у тому числі на переключення з зовнішнього наративного до інтимного психологічно-характеристичного плану. Дану рису балади кладе в основу авторського тлумачення жанру Ф. Шопен, для якого мова балади стає рівною мірою національно-стильовою та авторською, узагальнюючою та інтроспективно-індивідуальною. Додамо також, що і розуміння

національного стильового начала у Шопена позбавлене прямої фольклоризації, є опосередкованим віддзеркаленням способу світосприйняття, притаманного європейцям, які відстоюють незалежність свого народу. Тобто музичне національне самопочуття Шопена може визнаватися ідеалізованим та відстороненим від конкретних етнічних обставин. Але саме в баладах, як і в мазурках, він найближче підходить до первинних польських жанрових прообразів, вилучаючи з них ті, що здатні узгоджуватися з потребами авторської музичної лірики.

Особливістю авторського втілення семантичної моделі балади в музиці є орієнтація на масштаб та принципи побудови поемної форми, причому, наслідуючи деякі ознаки поетичної поеми, музична поемність, як і баладність, набуває цілком окремого специфічно-видового тлумачення. Єдине, що безумовно зближає словесний та музичний «досвід баладності», це авторська свобода у композиційному розвитку та драматургічному поєднанні образів. Тому справедливо відзначається, що у виборі музичної конструкції, включаючи способи тематичного викладу, Шопен в баладах поводився значно вільніше, аніж у скерцо, полонезах або сонатах, навіть у ноктюрнах та вальсах, мазурках, де продовжував діяти авторитет первинної жанрової моделі [27; 66; 91].

В чотирьох баладах Ф. Шопена вільно-авторським шляхом сполучаються ознаки сонатності, варіаційності, рондо, складної тричастинності, поемності та наскрізного розвитку (сонатна форма найбільше визначає побудову 1-ї балади; варіаційна – 4-ї; рондальна – 2-ї; найбільш вільно-поемною та театральньо-яскравою постає 3-я). Не дивлячись на індивідуальність композиції та тематичного плану кожної з балад, в них формуються спільні прийоми викладу, як на рівні образного змісту, так і в інтонаційно-виразових модусах, що дозволяє характеризувати *авторську шопенівську баладну музичну лексику* як окрему та визначену іманентними логічними принципами сферу музичного мислення. Дані принципи,

набуваючи семантичного положення, можуть бути представлені наступним чином.

Оповідність, відчутність словесно-розмовних інтонацій у розвитку декламаційно-монологічних тем та у формування мелодійного контуру експозиційних розділів сполучається зі специфічною *кантиленністю* – *розспівністю*, що йде з трьох основних джерел: від народної пісні, від оперного ламенто італійського походження та фортепіанної імпровізації. Таким чином зорганізується *мелосний план композиції*, фокусує не лише горизонтально-лінійні, а й вертикально поєднуючи способи темпорального розгортання твору. Фактурними прийомами пояснюється поліфонізація тканини твору, що взаємодії з *полістилістичним складом* окремих тем-образів, засвідчує опорне значення для Шопена прийому одночасового контрасту, який відповідає явищу *сислової поліфонії* та є співзвучним (буквально) семантичній складності музичного образу.

Саме бажання досягти найвищої кантиленної виразності, континуальності інтонаційного викладу надихає композитора на заповнення гармонічних голосів мелодійними ходами, їх мелодійне розшарування – перетворення. Звідси виникає додатковий подголосково-контрапунктуючий план тематизму, а змішаний гомофонно-поліфонічний виклад веде до *явища полімелодики, оснащеного орнаментально-фігуративними прийомами*.

У мелодійно-гармонійних фігураціях Шопен досягає вершини своєї фортепіанної лірики: вони не лише визначають найбільш впізнаваний малюнок (навіть в нотних текстах) фактури Шопена. Даний план тематичного розвитку дозволяє виявляти деяку *алюзивність стилю* Шопена, що, у межах перед-неокласичних тенденцій, відновлює фактурні прийоми клавірної музики Й. Баха та В. Моцарта, ранньоромантичних етюдів і фантазій, розвиває особливо спаяне плавне інтонування, залежне від тонкої пальцевої гри, що може забезпечити фортепіанне легато. педальне легато, точну диференційованість звучання. Шопенівські пасажні фігурації придбають роль не віртуозного оздоблення, надмірності, а

основного мелодійно збагаченого матеріалу, що утворює значний фактурний об'єм образу – просторові координати його звучання, водночас вказує на регістрові обмеження фортепіано. За рахунок розвитку *фігураційного мелосу*, його гучнішої та часової (темпоральної) ритмотемпової динамізації створюються суттєві для балад полярні образи *катастрофи-зриву* та *здіймання-супротиву*, що зазвичай вникають у кульмінаційних моментах музичної драматургії та на завершення усього твору, тобто формують художні висновки з їх катартичними обов'язками; адже задум балади у Шопена має переважаючу трагічну спрямованість, можна навіть стверджувати, що, разом зі Скерцо та Сонатами, задум баладної форми для композитора є спеціалізованим втіленням трагедійного світовідчуття.

За рахунок збагаченого мелодійно-фігуративно фактурного розвитку в баладах Шопена виникає, викладена засобами фортепіано, регістрово-тембральна симфонія: цілісну концепцію балади можна розуміти як музичне *узгодження–співзвуччя у цілісній консонантній картині трагічних колізій общинного людського буття*. Об'єктивація, усупільнення ліричних образів відбувається у силу залучення, звичайно, в суттєвій авторській переробці, жанрових прообразів хоралу, пісні, маршу, речитативу-монологу. Але тому надзвичайно важливою рисою *піаністичної інтерпретації балад* є збереження узагальнююче-розповідного характеру фортепіанного інтонування, без форсування звуковидобування та зайвих перебільшень ритмічної агогіки, тобто без емоційних перевантажень.

Не дивлячись на цільність фактурного розвитку, континуальність та континуумність музичної тканини, широке розміщення гармоній, що потребує певних фізичних зусиль від піаніста, фортепіанному інтонуванню Шопена притаманні легкість і прозорість, особлива акустична гармонійність, зокрема завдяки дотримуванню закономірностей «обертонової» шкали звучання.

Врівноваженості та гармонічній взаємодії всіх компонентів музичного тексту сприяє його чітка темпо-ритмічна вибудованість, про яку свідчать, зокрема, авторські ремарки. Шопен у більшості своїх творів визначає вибір основного темпу, передбачає агогічні прийоми, що повинні сприяти гнучкості та цільності звукового потоку, його *пластичності*, що має темброве й ритмічне вираження.

Найбільш специфічним щодо виконавської форми шопенівських балад є питання про використання *rubato*, що від технічного прийому піднімається до рівня семантики, пронизує всю текстову організацію твору та поєднується з прийомом лігування, фразування та артикуляція. Як зазначають дослідники піаністичного стильового мислення Ф. Шопена [45; 49; 88; 141], його ліги вибудовують *час* музичного виконання – здійснення музичного тексту і у широкому обхваті, і потактово, а їх підвищена роль викликана значущістю легатного звучання – намаганням примусити інструмент дихати у вільній манері, яка не заважає висловленню; тому прийом лігування надзвичайно індивідуалізується, в залежності від малюнку й напрямку руху мелодійної лінії.

Темпоральною функцією відзначений і прийом *tenuto*, що нагадує за ефектом звучання (змістовим наголосом) словесне скандування, впливає на створення експресивної, аріозної за походженням, фортепіанної мелодики.

Також артикуляційній виваженості, узгодженої з цілим контрастності інтонування сприяє прийом *staccato*, що також постає поліфункціональним та семантично вагомим, хоча й вказує на спосіб відривчастої гри. Як і використання педалі, даний прийом слугує підкресленню важливих мелодійних звуків, гармонічних та динамічних вершин.

Найбагатшою сферою виразовості в Баладах постає *гучнісна динаміка*, що дійсно напряму виражає силу й вагомість музичного звучання – або його зростання-наближення, або віддалення, приховування, зникнення. Вона детально позначається композитором та впливає на характер образу, як прикмета його дієвості або споглядальності, узагальнення або інтимізації.

Баладна гучність виявляє широкий діапазон градацій – від *ppp* до *fff*, уточнюючись у словесних ремарках.

Повертаючись до ідеї неостильових рис шопенівського мелосу, які впливають на концепцію балад та придбають специфічний для баладної модальності нахил, відзначимо, що емоціонологічна вагомість італійської оперно-аріозної мелодики відобразилася в особливій інтервальній плавності, заокругленості баладних тем; не менш суттєвим є і вплив речитативних оперних прийомів, зокрема у вступних та перехідних серединних фрагментах тексту.

Особливим питанням стає питання про моцартіанство Шопена, яке виявляється не лише у рухливій грайливості інструментальних тем та ліризації загальних формул руху, а й в особливій ясності, чіткому скульптурному ліпленні інтонаційного «сюжету», підвищеній доброзичливості естетичної позиції, взірцевості усіх винайдених засобів художньої форми, тобто у *повноцінній класичності музичного стилю*.

Не менш відчутним, хоча і повністю перетвореним на романтичний лад, є бахіанство Шопена. Воно проявляється у поліфонізованій фактурі та логіці багат шарового мелодійного розвитку, у використанні фугованих форм та широкому залученні сфери хоральності у її показовій саме для Баха акордово-контрапунктичній інтерпретації. Сферою впливу бахівської символіки варто вважати запровадження формули *Dies irae* та інших модифікацій трагічних музичних символів.

До баладної модальності, з її внутрішньою стилістичною поліфонічністю, входить і елегійний тип мелосу, що формується у творах польських композиторів (наприклад Огиньського, Лесселя), має тенденцію хроматизації гармонічного контуру, залучення хроматичних звуків для оздоблення діатонічної в своїй основі мелодії, використання еліптичних модуляцій, неочікуваних тональних зіставлень, меланхолічних мінорних ладів, взагалі *міноризації* музичного розвитку. Від польської школи приходить до музичного мовлення Шопена органічне поєднання вокального

та інструментального способів інтонування, прагнення поетизації музичного образу як ілюзорно-піднесеного.

Суттєвою особливістю баладного інтонування є вживлена до мелодійно-тематичного контуру імпровізаційність, як спонтанність, безпосередність музичного висловлення, що повинна підкреслювати його теперішній сенс та особистісну зверненість. Дана музично-мовленнєва імпровізаційність зумовлює піаністичну специфікацію музичної фактури в Баладах, тобто специфічний виконавський характер музичного інтонування, коли створюється особлива емоційна атмосфера з тонкими змінами – переходами, колористичними ефектами, грою світла та тіні, наближення й віддалення; взагалі процес виникнення *прекрасної музичної матерії* відбувається у безпосередньо близькому часі, а це робить *музичний хронос* *самостійною естетичною цінністю*.

У цілому, баладність як певний тип музичного мислення, похідний від первинно- і вторинно-жанрових літературних та музичних прототипів, акумулює стилістику всієї творчості Шопена, визначаючи форми і способи інтонування – інтонаційно-тематичні модальності, здатні до входження в інші жанрові контексти. Єдність стилю Шопена пояснює значення баладності як стилістичної мовної парадигми та складної семантичної модальності у системі його творчих принципів. Так формуються ідіостильовий показаник баладності, що включає до себе, як способи й показники інтонування, інтерпретативні фортепіанно-виконавські прийоми.

Висновки до Розділу 3.

У третьому розділі дослідження на основі вивчення стилістичного контенту творів Ф. Шопена визначаються концептуальні музично-понятійні засоби, логічні прийоми, знакові інструменти фортепіанної музики, що допомагає виявляти інтерпретативні семантичні засади шопенівського стилю як єдності композиторського та виконавського слухового, осмислюючого, творчо-звукового досвіду.

Визначаються *структурно-композиційні якості музики Шопена*, що поєднують вихідні лексичні, синтаксичні, ситуативно-прагматичні та семантичні складові. Відзначається, що головним інструментом композиторського самоусвідомлення відразу стає глибинна та багатоскладова інтерпретація існуючого досвіду музичної творчості, вираженого у її артефактному просторі тобто пов'язаного з текстовими умовами, ознаками існування музики. Інтерпретуючи, стилістично перетворюючи на рівні індивідуального стилю загальні принципи створення музики, відомі музичні висловлення та їх естетичні проєкції, Шопен досягав власних образних домінант, що характеризували його власний життєтворчий досвід.

Виявляється, що Шопен «дивиться» на людське життя та на досвід музики зі значної висоти, так би мовити, *«у польоті»*. І *якості польоту зумовлюють семантичні функції тих стилістичних комплексів руху*, що існують на різних стадіях, у різних розділах композиції. Висота польоту, що забезпечує широту обзору, поєднується з особливо прискіпливим вибудовуванням завершальних моментів, з увагою до *завершеності* твору у цілому. *Завершеність постає одним з полюсів важливої архітектонічної антиномії завершеності – відкритості*. Досконалість форми як головна умова внутрішньої завершеності твору відбиває його знаково-смісловий рівень, що не виключає, а, навпаки припускає розширене або поглиблене, змінене тлумачення, індивідуалізацію сприйняття й відтворення. Твори Ф. Шопена надають яскравий приклад того, як це робиться, завдяки прийомам жанрового уподібнення та розрізнення, перетворення. При цьому жанрові модератори шопенівської мови опиняються у новому для них композиційно-стилістичному середовищі, вимушені приймати нові умови «спілкування», обміну значеннями.

Авторські перебудована жанрова форма балади та баладність як ідіостильова хронотопічна траєкторія музики Шопена стають яскравими репрезентантами його композиторсько-виконавського мислення.

Балада g-moll, що вважається одним з найбільших авторських художніх досягнень Ф. Шопена, поєднує у своєму змісті усі головні образи-концепти, «семантичні гешталти» (хронотопічні вузли) музики Шопен (*Вітчизни, життєвого шляху, пам'яті, стремління, розповіді-пригадування, переборення, досягнення, Любові, волі, втрати, розставання-прощання*); це зумовлює її виконавські стилістичні модальності. В ній виникає унікальна свобода голосоведення в обох руках, повнота звучності, насиченість поліфонічними прийомами, характеристичне та драматургічно точне використання органних пунктів та стрімких, через всю клавіатуру, моторних пасажів, що, тим не менш, сприймаються не як об'єктивний зовнішній рух, а як душевні пориви, що ведуть суб'єкта від одного полюсу світосприйняття до іншого, оцінно протилежного, від енергії, пафосу почуттєвого підйому до трагічного безсилля.

Підкреслюється, що письмовий текст шопенівських фортепіанних творів, який передбачає виконавські знаки (як вербальні, так і специфічні графічні), не лише допомагає виконавцю «читати по нотах», а й примушує їх проникати у *часопростір між нотами*, тобто проникати у смисловий підтекст музичного твору.

Головним завданням піаніста залишається артикуляція смислу, а це потребує усвідомлення різності звукових планів твору, навіть якщо вони суміщаються у часі, тобто входять до симультанної просторової вертикалі. Взагалі здатність одночасно сприймати, чути горизонталь та вертикаль музичного твору як процес смислотворення є важливим показником виконавсько-художньої зрілості. І ця здатність є необхідною при інтерпретації творів композиторів-романтиків, передусім, Ф. Шопена.

Інтерпретація фортепіанних творів Ф. Шопена потребує від виконавця справжнього стереофонічного мислення, тобто здатності одночасно мислити у декількох часових вимірах, адже так існує і сама музика.

Пропонується розподіл виконавських знаків та значень гучнісної динаміки на два основних полюси – граничної гучності та повного затухання,

тиші – з множиною переходів, відтінків інтенсивності звучання між ними; відзначається, що дані центральні *просторові ефекти* солідарізуються з розподілом ритмічно-агогічних вказівок – або убік прискорення, пришвидшення, активізації руху, або убік уповільнення, аж до повної зупинки, можливо як умиротворення, занурення у спокій мовчання, що власне і означає *виконавське керування часом*, виявлення процесуальних показників часу. Провідні педагоги та теоретики виконавського мистецтва, зокрема Г. Нейгауз, зауважували, що у процесі збагнення й реалізації шопенівського задуму варто користуватися поняттями «паралельного нюансування».

Спостереження над системою виконавських мовно-стилістичних модальностей співвідноситься з існуючим у музикознавчій теорії та фортепіанній практиці поняттям «шопенівського стилю» піанізму.

ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження дозволяє прийти до заключних визначень та узагальнень, у відповідності до головної мети та провідних завдань роботи.

Розкриття хронотопічних засад фортепіанної творчості Ф. Шопена як системної основи музичного ідіостилю (індивідуально-авторського мовного стилю) відбувається шляхом вилучення, категоріального визначення та подальшої теоретичної систематизації явищ хронотопу, стилю – ідіостилю, образу автора, образу-концепту, тексту – як сукупності контекстуальних та інтекстуальних умов творчості, жанрових чинників, музичного мовлення, включаючи поліжанровість та авторизацію жанрової стилістики, виконавських стилістичних чинників, що утворюють виконавські семантичні модальності всередині авторського (композиторського) музичного тексту. Взаємодія названих явищ є визначальною для формування ідіостилю Ф. Шопена як хронотопічного феномена та зумовлює шляхи вирішення поставлених у роботі завдань.

Визначення інноваційних підходів до фортепіанної творчості Ф. Шопена, зокрема у зв'язку з залученням категорії хронотопу, дозволяє стверджувати, що поняття хронотопу і концепту вказують на дві сторони єдиного процесу образного самоздійснення музики у композиційному русі, а даний різновид руху передбачає задіяння *жанрових моделей* та проектування *стильової пам'яті*, як пам'яті про ідеальні складові музичної форми, тобто про результати музичного осмислення.

До загальних хронотопічних умов музичної творчості відносяться: єдність лінійності й циклічності; рухливість і структурованість; взаємоперехід континуальності й дискретності в образному сегменті, окремій композиційній побудові, тексту твору у цілому; включення почуттєвого досвіду як перебування у сьогоденні, орієнтація на справжній момент у сприйнятті й впливі; оцінна цілісність і позитивність, але й складність, наявність внутрішніх образних антогоністів у кожному «семантичному

гештальті» (образі-концепті). Хронотопічна природа музики зумовлена її звуковою організацією на рівні завершених, водночас відкритих до подальшого «руху» й перетворення, текстових утворень.

Музичний хронотоп є цілісним семантичним явищем, текстові складові якого можуть бути виявленими лише аналітичним теоретичним шляхом, а в художній практиці існують у нероздільній єдності, як, власне і процес музичного мислення – як мислення в музиці та музикою.

Найбільш загальні художні хронотопи (образи-концепти) зумовлені ідеєю автора та окремішністю, завершеністю мистецького тексту (артефактом), що свідчать про двоїстість реального та умовного в житті та мистецтві, набувають специфічно-іманентного значення в музиці, виявляючи семантичні властивості жанрової форми, композиційної організації та стильового смислопокладання, особливий розподіл семантичних функцій між даними хронотопічними чинниками музичного змісту.

Функціональний розподіл між жанром, стилем та композицією відповідає різним рівням втілення образу автора – людини, що знаходиться, власне, у пошуку свого життєвого шляху, свого дому – можна номінувати як «спогад» у зв'язку з жанровою формою музики, «стремління, прагнення» – у послідовному розгортанні композиції, «досягнення, зустріч» (смислу, зі смислом) – на рівні стильового осмислення. Формування власних хронотопічних критеріїв музичного смислу настає на рівні автономії стилю як системи звуковідношень, що перетворюються на систему відношень до звукової дійсності музики, тобто коли стиль доростає до охоплення усього текстового поля музики.

Розробка підходу до стилю в музиці як до часопросторового феномена, що має особливі музично-текстові показники та похідне від цього розкриття значення ідіостилю як особливого авторськи-когнітивного феномена у становленні творчої особистості Ф. Шопена надає можливості ближче підійти до феномена музичної пам'яті Шопена – як того феномена стильового мислення, котрий є найважливішим для розуміння авторських

відкрити Ф. Шопена, індивідуальних інтерпретативних вимог його фортепіанних творів. *Інтенціональність стилю* пізнається як предметно-сміслова спрямованість мислення композитора; від неї найбільше залежать семантичні функції стильових прообразів. Але з іншого боку – засоби музичної виразності володіють власним іманентним смислотворчим потенціалом, особливо коли вони об'єднані цілісною логікою музичного тексту, коли вони буквально зроблені – стали окремим музичним твором. Отже, стиль є діалогічним за своєю природою, а головними суб'єктами стильового діалогу постають творча особистість, що здатна мислити й експлікувати мисленнєвий процес, і семантика музики, зосереджена в текстах музичних творів, що дозволяє виявляти стилістично-мовну композиційну кристалізацію *стильової ідеї*.

Діалог творчо-особистісної пам'яті композитора з історичною текстологічною пам'яттю музики лежить в основі образно-концептуального хронотопічного змісту шопенівської творчості.

Стиль Ф. Шопена, залишаючись яскраво авторським, передбачає історичний вимір, може рахуватися історичним у тому сенсі, що узагальнює, інтегрує множинні тенденції розвитку музичного мовлення, відповідно і образних настанов музичного мислення. Недарма в музиці Шопена помітним є моцартівський та бахівський впливи – не як риси стилізації, а як спорідненість методів, намагання узагальнити та поєднати, привести до спільних символічних знаменників досвід європейського музичного мистецтва. Виконавський стиль Шопена набуває якості *витонченого інтроспективного ліризму, поглибленого психологізму*, що може визначатися як «психологічний реалізм», настільки він відповідає природним потребам соціалізованої людської свідомості.

Особливістю шопенівського туше постає також здатність до найтихішого звучання, до дослуховування тиші як кроку у бік семантики мовчання, що займе значне місце в «тихій музиці» ХХ століття, зокрема в

творих В. Сильвестрова, який багато в чому наслідує фортепіанне (музичне) мислення Шопена.

Ідіостиль Ф. Шопена, втілений у його фортепіанній творчості як мистецькому цілому, це системна єдність, що передбачає взаємне узгодження композиторського образного задуму, концептуальних та жанрово-стилістичних передумов і чинників музичного мовлення, мовно-стилістичних (музично-текстових) виконавських модальностей.

Виявлення провідних рис образу автора в фортепіанній творчості Ф. Шопена зумовлене тим, що Шопен надавав музиці високе соціально-психологічне значення, вбачаючи у ній «мистецтво виражати свої думки звуками», «мистецтво управляти звуками», «прояв нашого почуття в звуках». Шопен розглядав музику як живу рефлексивну мову людини, безмежну у своїх виразових даних саме тому, що вона є впорядкованою інтелектом. Особистісна рефлексія самого Шопена найглибше показана, презентована у ноктюрнах, у послідовності яких вибудовується образ «внутрішньої людини», що живе усвідомленими розумними почуттями як провісниками іншого кращого, ідеально-утопічного світу. Недарма А. Гаврилов створив власне програмне розуміння змісту ноктюрнів Шопена, виходячи з них як з автобіографічних даних, музичної фактографії життя Шопена.

Висвітлення контекстуальних та інтекстуальних умов формування стильового мислення Ф. Шопена дозволяє розділяти його жанрові передумови (прототипи) та власні якості; виділяються три основні риси: зосередженість в одній виконавській (фортепіанно-піаністичній) сфері; узагальненість, водночас виразна оригінальність композиційних та стилістичних засобів; ідеальна в декількох значеннях стильова сутність: як найвища та найдосконаліша; як спрямована до ідеальних висот людського духу; як найбільш абстраговано – абсолютна та «чиста» – музична. Виконавський аспект, піаністична призначеність музичних образів входять до комплексу інтекстуальних ознак шопенівського стилю, стають їх інтегруючою складовою, визначальним інтерпретативним чинником.

Особлива «шопенівська інтонація», що пронизує всі твори польського композитора, тобто генералізується і навіть може оцінюватися як авторська інтонологія композитора й виконавця, тісно зумовлена піаністичними уподобаннями та семантичними настановами. В шопенівській інтонології, що й є головним інтекстуальним показником його стилю, провідними можна вважати три моменти. По-перше, природність та пластичність інтонування, що базується на відповідності музичних синтагм темброво-регістровій природі інструменту (фортепіано), також специфічній пальцевій піаністичній техніці; по-друге, відтворення інтонаційним шляхом стану психологічної рівноваги між інтелектуальними вимогами та емоційно-афективними потребами; при всій своїй почуттєвій експресії, музика Шопена не створює афективної надмірності, таким чином знаходячи «золоту середину» між класицистичними канонами та романтичними інноваціями музичної мови.

Розкриття ролі мелодичного начала у шопенівській стилетворчості веде до визначення типологічних рисам мелодичного мислення Шопена (це цілісність, автоканонічність та фортепіанність), вилучення провідних жанрових прообразів, що перетворюються на певні первинні знаки – базову риторичну музичного тексту (прелюдійність, мазурочність, ноктюрновість, полонезність, баладність, вальсовість і т. д.); разом з цим відзначається, що дані жанрово-стилістичні угруповання знаходять своє знакове призначення внаслідок індивідуально-творчої переробки та нової, вторинної, семантизації. Тому в контексті фортепіанної поетики Шопена їх можна вважати *авторськими ідіостильовими знаками*.

Марш, народний танець, мазурка, полонез, пісня, речитатив, ноктюрн, хорал, скерцо, етюд, баркарола, балада, деякі інші, часто в складній контамінації, утворюють основу шопенівської авторської музичної мови в результаті особливого мелодичного перепау, який веде до формування не лише тематичних осередків композицій, а й низки виконавських прийомів,

що забезпечують фортепіанному звучанню певні образно-емоційні фарби. Їх повторність, від композиції до композиції, від жанру до жанру, дозволяє передбачувати єдність фортепіанної поетики Шопена саме як виконавської в своїй основі, тобто такої, що звучить та звучанням заповнює й оформлює час. Таким чином виникає й особлива полістилістична матерія музики Шопена, у якій перетинаються поліжанрові ознаки та складні поліфонізовані мелодійні утворення – визначаються авторські музичні хронотопи.

При визначенні головних образів-концептів, ідіостильових хронотопів фортепіанної музики Ф. Шопена на перший план виходить польська тематична сфера. Польська музика у її первинно-жанрових зразках була для Шопена макро-знаком *спогадів*, відкриттям теми *повернення* додому, витокami образів буття у рідному середовищі, *справжнього Дому*; це була втілена у звучанні *пам'ять*, як духовно-генетичний феномен, від якої розпочалася й особистісна пам'ять митця. З цією образною сферою пов'язані різноманітні поліжанрові ефекти, в яких беруть участь мазурочні та полонезні теми, коли навіть усередині однієї теми сполучаються риси контрастних жанрів – маршу й полонезу, полонезу та речитативу, хоралу й танцю, а також баркароли, балади, ноктюрна й мазурки.

Семантична палітра полонезу спрямована до *іншого хронотопу*, *більш близького до баладного, побудованого на мовнозвукових якостях сходження, зростання й звеличення, затвердження на шляху до значних досягнень, до подвигу, що здіймає свідомість та надає почуття гордості, спрямованому до теперішнього, до сучасності*. Тут, як і у баладних творах Шопена, разом зі скерцо та деякими полонезами, сонатами, тобто у випадку збільшення масштабів композицій, виникає *образ-концепт життєвого шляху, що передбачає біографічний (автобіографічний) аспект та зумовлює образи-мотиви стремління, долання, переключення й відмови, але у єдиному русі*; баладність також стимулює розвиток наративних форм музичного висловлення, з підсиленням риторично-мовленнєвої складової.

Додаються ще два образи-концепти, що не стільки протиставляються, скільки увінчують музичний розвиток, знаменуючи його доцільність:

Зустріч, що підносить (звеличує) та звільняє, надає свободи польоту й досягнення краси, може бути почуттєво упередметненою у Любові:

Прощання, розставання, втрата – порожнеча, що утворюється при остаточній розлуці; зупинка, після якої вже немає продовження руху, що символічно поєднується з ідеєю Смерті.

Усі чотири представлені образи-концепти зумовлені мовно-стилістичним тезаурусом шопенівської фортепіанної музики та взаємодіють з ним на основі визначених семантичних модальностей, як типів, видів прийомів звукового, логіко-композиційного мисленневого, почуттєво-образного руху, тобто опосередковані виконавською формою творів.

Розкриття значення принципу виконавської програмності стосовно концептуальних тенденцій шопенівської творчості зумовлене особливою потребою музикантів створювати власну виконавську концепцію твору як уявлювану послідовність образів у відповідності до хронотопічних умов інтерпретованого музичного тексту.

Базою даної програмності є *своєрідна авторська енциклопедія музично-мовленнєвих фігур* («розумних фігур» смислу), що виходять з певних авторизованих жанрово-стилістичних комплексів. До них належать монодійні одноголосні теми-зачини, мазурочні та полонезні теми, баркарольні та вальсові формули, ноктюрність, усі різновиди прелюдійності – прелюдійного викладу, почасти етюдність та баладність, близько до етюдності підходять експромти. Названі комплекси виконують головну експозиційну функцію, тобто розпочинають, ініціюють рух з певного музичного «місця»; вони є визначальними умовно-«первинними» топосами музичного світу Шопена.

Другим за послідовністю, але не за значущістю, постає комплекс фактурно-гармонічних прийомів як переважно розробкових, але також маючих жанрові передумови-рушії, що постачають взірці композиційного

розвитку, зокрема способи утворення змістової вертикалі, взаємодії горизонтального руху та вертикального зростання смислу, тобто взаємодії простору та часу з наголосом на просторових умовах формування музично-образного середовища. Даний комплекс репрезентований тими жанрово-стильовими моделюваннями, які схильні до поліфонізації в обох координатах – і часу, і простору, передбачають загальні принципи побудови музичної форми (форми твору), тобто більше орієнтовані на складні вторинні конструктивні критерії жанрово-стильового змісту. Серед них провідними є сонатний, поемний, скерцозний, баладний та прелюдійний комплекси, певними чином долучаються до них етюдна та полонезна стилістика – коли вони є носіями нової композиційної ідеї.

Третім етапом формування мовно-стилістичного тезаурусу шопенівської музики постає група синтаксичних засобів та прийомів своєрідної музичної орфоєпії, коли передбачається певне розмежування у часі та просторі стилістичних комплексів за їх семантичним призначенням. Так виокремлюється група кульмінаційних засобів, що базується на змішанні, контамінації та динамічному перетворенні (убік як підсилення, так і затухання звучності) стилістики баладного, етюдного, прелюдійного та ноктюрнового комплексів, з підсиленням специфічної «розмовної» ораторської експресії. Дані синтетичні утворення, що свідчать про нові якості авторської стилістики, власне, є знаками тотальної авторизації процесу музичного висловлення, виступають у зоні «золотого перетину», тобто в моменти генеральних кульмінацій, а також у заключних розділах форми, приймаючи функції завершення як розв'язання образної колізії, виходу на новий рівень музичної драматургії.

Четвертим, також у завершальній підсумковій позиції, але не обов'язково лише у заключній частині твору, виступає стилістика маршовості та хоральності, часто в єднанні, що є особливим суто авторським за семантичною функцією, водночас найбільш канонізованим та сталим з боку відомих стилістичних прикмет жанровим знаком. Навколо нього

формується додаткове поле прийомів, що свідчать про моменти зупинки руху, припинення розвитку, зникнення образу й звучання, розставання з живою звуковою матерією музики. Це свого роду музичні метонімії розставання та втрати, що супроводжують увесь музично-життєвий шлях Ф. Шопена, вказівки на останні та остаточні хронотопічні координати людського буття.

Надання типологічної характеристики провідним мовно-стилістичним (семантичним) виконавським модальностям в музиці Ф. Шопена відповідає потребі упорядкувати, прояснити передумови, тенденції та наслідки піаністичної інтерпретації його творів (спираючись, переважно, на досвід польської школи).

Виокремлюються *чотири рівні виконавського тексту* – або виконавського відображення музичного тексту у єдності його письмової та усної сторін. *Виконавський текст* визначається як єдине хронотопічне виконавське уявлення, що дозволяє сприймати зміст твору як симультанно, так і діахронно, оперуючи його складовими (знаками й значеннями музичного процесу) разом і у часі, і просторі, тобто відчуваючи буквально образну єдність цих двох смислотворних начал.

Перший з них зумовлений *звуком, звуковою матерією твору* в її неподільному зв'язку з фортепіанним тембром. Саме на звуці зосереджують свою увагу польські виконавці – на темброво-резонансних якостях звучання, тобто на специфіці фортепіанного сонору.

Другий план прояву *модального виконавського мислення* зумовлений *динамікою, як гучнісною, так і темпоритмічною*, тобто також продукований звуковим матеріалом, але вже з охопленням різних фактурних засобів, також темпо-ритмічних зсувів і т. і.

Шопенівська фактура провокує до ансамблевого мислення стосовно співвіднесення її мелодійного та супроводжуючих рівнів, оскільки розподіл на фон та рельєф завжди є дуже умовним. Її треба розшифровувати як

своєрідний палімпсест, де за одними знаками проступають інші, що ведуть углиб, до справжньої основи смислу.

Третій план виконавської стилістики зумовлений *агогічними нюансами, власне інтонаційним диханням*, тому близько пов'язаний з засобами артикуляції та передбачає дбайливе ставлення до видобування звуку, до сенсорно-тактильних відчуттів піаніста, що здатні перероджувати фізичний рух на психологічний. Головним та найбільш складним явищем та прийомом тут постає знамените шопенівське *rubato*, що, парадоксальним чином, є і найбільш раціональним прийомом, потребує ретельної продуманості відношення до звуку та способів його поєднання з іншими мотивними утвореннями, потребує особливого почуття міри у та планування в кожній окремій п'єсі. Водночас треба враховувати ті традиції, що вже склалися навколо використання шопенівських *rubato*

Четвертий рівень прояву виконавських стилістично-мовних модальностей, як *логіко-поняттєвий*, зумовлений важливістю співвіднесення континуального та дискретного в загальній організації музичного тексту, що визначає драматургічний план твору, також мотивує структурні підрозділи, кульмінаційні та спадні фази образного здійснення.

Для даного рівня принциповим є усвідомлення способів централізації музично-творчого виконавського процесу, що означає контроль над функціональним розподілом матеріалу по розділах форми, з виявленням опорних смислових моментів тематичного становлення, перехідних та кульмінаційних моментів, співвідношення експозиційного, розробкового та репрізизно-кодowego викладу тощо. До способів композиційного керування часом віднесемо також усвідомлення принципів, матеріалу варіаційного розвитку, що часто узгоджується з рисами сонатності, впливає на мелодійний виклад та стан фактури. Але особливо важливим є розуміння шопенівської циклічності як фундаментального принципу організації музично-часового процесу та системи просторових показників, коли *різні етико-естетичні іпостасі концептуального часу – як часу епічного історичного,*

особистісного ліричного, актуально-подієвого драматичного – відображаються у типах фактурного викладу та способах композиційної побудови.

Виокремлюється значення баладності як складної семантичної модальності зумовленої саме циклічним завданням на концептуальному рівні. Усі чотири балади Шопена втілюють два головних концепти – пам'яті про Вітчизну, Дому та життєвого шляху, що у даній жанровій формі виявляють тісну залежність один від одного, а їх взаємодія веде до яскравого здійснення третього (Любов, досягнення, вільний політ) та четвертого концептів, особливо третього, оскільки образний задум балад, у цілому, зберігає оптимістичний характер, власне, як і вся образна система шопенівської музики. Четвертий концепт (розставання, зупинка, прощання, Смерть) найвиразніше втілюється у прелюдіях, деяких ноктюрнах та, звісно, у Другій сонаті.

Складна концептуальна основа балад пояснює різноманіття їх динамічних прийомів, активність та складність темпоритму й особливу значимість артикуляційно-агогічних засобів. За рахунок збагаченого мелодійно-фігуративно фактурного розвитку в баладах Шопена виникає, викладена засобами фортепіано, регістрово-тембральна симфонія: цілісну концепцію балади можна розуміти як музичне узгодження–співзвуччя у цілісній консонантній картині трагічних колізій общинного людського буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1978.
2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 1–2. М.: Музыка, 1988. 415 с.
4. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
5. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. – М., 1980. № 10. С. 99–109.
6. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
7. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992. 204 с.
8. Аркадьев М. Креативное время, «архиписьмо» и опыт Ничто. URL: [http:// extertextst.by.ru](http://extertextst.by.ru)
9. Асафьев Б. Шопен (1810–1849). Опыт характеристики. М., 1922.
10. Балтер Г. Баллада фа мажор Шопена (к вопросу о программности) // От Люлли до наших дней: Сб. статей. М.: Музыка, 1967. С. 71–92.
11. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. Сост. С. Бочаров. Прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
12. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975. С. 234–407.
13. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 381–393.

14. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
15. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Чайковский. Мусоргский. Скрябин. Рахманинов. М.: КомКнига, 2013. Выпуск 2. 374 с.
16. Богданов-Березовский В. Шопен. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Тритон, 1935. 46 с.
17. Бондаренко Н. Онтология жанра мазурки в творчестве Ф. Шопена. Автореф. дисс. ... канд искусств.: 17.00.02 / Саратов, 2017. 28 с.
18. Бонецкая Н. "Образ автора" как эстетическая категория // Литературно-теоретические исследования. М., 1986. С. 241–269.
19. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
20. Буслаева Н. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства: дисс.... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижний Новгород, 2006. 178 с.
21. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен / Академия наук СССР; Институт истории искусств. М.: Издательство Академии наук СССР, 1960. 463 с.
22. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка. М.: Музыка, 1985. 255 с.
23. Бэлза И. Облик Шопена правда и вымысел // Венок Шопену. М.: Музыка, 1989. С. 33–62.
24. Василюк Ф. Понимающая психотерапия как психотехническая система / Федор Ефимович Василюк. Автореф. дисс.... доктора психологических наук; спец. 19.00.01 – общая психология, психология личности, история психологии. М., 2007. 47 с.
25. Василюк Ф. Психология переживания. М.: Изд-во МГУ, 1984. 200 с.
26. Вартанов С. Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры. Автореф дисс. ... докт. искусств.: спец.: 17.00.09 – Теория и история искусства / Саратов, 2013. 65 с.

27. Виеру Н. Драматургия баллад Шопена // О музыке: Проблемы анализа. М.: Сов.комп., 1974. С.219–245.
28. Виноградов Г. Індивідуальний стиль як «образ автора» // Музика. К.,1977. №2. С. 13–14.
29. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
30. Выготский Л. Педагогическая психология. Под ред. В.В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1991. 480с.
31. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное // Психология сознания. СПб.: Питер, 2001. С. 31–46.
32. Гаврилов А. Чайник, Фира и Андрей. Эпизоды из жизни ненародного артиста. Вашингтон, Издательство Юго-Восток, 2011. Printed in United States of America First Edition: July 2011. 287 с.
33. Гадамер Х. Г. Текст и интерпретация // Герменевтика и деконструкция: Под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б.В. СПб, 1999. С. 202–242.
34. Гадамер Х.Г. Язык и понимание // Х.Г.Гадамер. Актуальность прекрасного: Пер.с нем. Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1998. С. 43–60.
35. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 51: Питання організації художньої цілісності музичного твору. Зб. статей. К., 2005. С. 3–8.
36. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 60: Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Зб. статей. К., 2006. С. 3–8.
37. Гессе Г. Игра в бисер. М.: Художественная литература, 1969.
38. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка, 1985. 142 с.
39. Гольденвейзер А. Об исполнении шопеновской музыки // Венок Шопену: сборник статей. М.: Музыка, 1989. С.235–238.

40. Горюхина Н. Вопросы теории музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 3. С. 3–16.
41. Грибиненко Ю. Проблемы текста и текстообразования в современном гуманитарном знании // Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одесса, 2005. Вып. 6, кн. 2. С. 95–108.
42. Грузенберг С. Психология творчества. URL: <http://books.e-heritage.ru/book/10076099>
43. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. Новосибирск: Наука, Сибир. отд., 1982. 256 с.
44. Гуренко Е. К вопросу о сущности и функциях исполнительского искусства // Проблемы методологии и логики науки. Томск: Изд-во ТГУ, 1975. Вып. 8. С. 127–133.
45. Данилов В. «Шопеновский модус» пианизма в реалиях современной конкурсной практики // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози. Збірник наукових статей. Випуск 35. Харків, 2012. С. 66–76
46. Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1989. 172 с.
47. Житомирский Д. Шопен и Шуман // Ф. Шопен. Статьи и исследования сов. музыковедов. М.: Гос. муз. изд., 1960. С. 296–322.
48. Забирченко В. Категория времени в фортепианной поэтике С. В. Рахманинова: дисс.... канд. искусствоведения: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2007. 183 с.
49. Заборин С. Шопениана Падеревского как феномен польской исполнительской культуры. Автореф. дисс. ...канд. искусств.: 17.00.02 — музыкальное искусство / Санкт-Петербург 2015. 28 с.
50. Задерацкий В. Стравинский: Преломление русской художественной традиции и вклад в музыку XX века // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. М.: Музыка, 1985. С. 21–39.

51. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе: Автореф. дисс. ...канд.иск.: 17.00.02. Л., 1987. 22 с.
52. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена. Монография. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1995. 151 с.
53. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: дис... докт. искусствоведения: 17.00.02 / М., 1997. 509 с.
54. Зинченко В. Миры сознания и структура сознания. URL: <http://development2005.narod.ru/books/zin.htm>
55. Игламова А. Фортепианное исполнительство как феномен культуры: дисс.... канд. филос. наук: 24.00.01 / Казань, 2006. 138 с.
56. Ігнатенко І. Автодескриптивний текст у музиці та метод його дослідження у творчості І.С. Баха: автореф. дисс. ... канд. мистецтв.: 29.10.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2003. 17 с.
57. Как исполнять Шопена. М.: Классика XXI, 2009. 240 с.
58. Кадубина М. Биографический автор в системе категорий авторства М.М. Бахтина. URL:<http://uapryal.com.ua/training/biograficheskiy-avtor-v-sisteme-kategoriy-avtorstva-m-m-bahtina/>
59. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании. М., 1998. 248 с.
60. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво Шопена: наук.-метод. нарис. Вищий держ. музичний ін-т ім. М.Лисенка. Т.: СМП "Астон", 2000. 80 с.
61. Кашкадамова. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя. Підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. С. 189–250
62. Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М, 2003. 368 с.
63. Киршинова О. Экспрессивные средства звучащей речи для выражения эмоции «Радость». Дисс. ... канд. филолог. наук ; спец.: 10.02.19 – Теория языка / Воронеж, 2010. 196 с.

64. Киселева О. Принципы фортепианного исполнительского формообразования: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирск. 2000. 198 с.
65. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. Музыка. 1968. 161 с.
66. Конен В. Ф. Шопен // В. Конен. История зарубежной музыки. М., 1965. Вып. 3. С. 431–509.
67. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Музыка, 1965. 363 с.
68. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
69. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.
70. Коханик И. К проблеме смысла в стилеобразовании // Науковий вісник НМАУ ім. Чайковського. Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. К, 2004. Вип. 38. С. 67–80.
71. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. К., 2002. Вип. 20. С. 44–51.
72. Кремлёв, Ю. А. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества, 3 изд. М.: Музыка, 1971. 609 с.
73. Лебедева Н. Этническая и кросс-культурная психология: Учебник психологии для студентов гуманитарных вузов: под ред. В. Дружинина. СПб.: ПИТЕР, 2000. 560 с.
74. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность // А. Леонтьев. Избранные психологические произведения: В 2-х т. Т. II. М.: Педагогика, 1983. С. 94–231.
75. Леонтьев, А.Н. Лекции по общей психологии. М.: Смысл, 2001. 511с.
76. Леонтьев А. Образ мира // А. Леонтьев. Избранные психологические произведения: В 2-х т. Т. II. М.: Педагогика, 1983. С.251–261.

77. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика-XXI, 2003. 148 с.
78. Лисса, З. Шопен и польская народная музыка // Советская музыка. 1960. №247. С. 12–16.
79. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы: 3-е изд. М.: Наука, 1979. 360 с.
80. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
81. Лонг М. За роялем с Равелем // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 75–110.
82. Лотман Ю. Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
83. Лотман Ю. Память культуры. Статьи и исследования // Ю. Лотман. Семиосфера. С.-Пб.: «Искусство-СПБ», 2001. С. 614–622.
84. Лотман Ю. Семиотика культуры и понятие текста // Ю. Лотман. История и типология русской культуры. С.-Пб.: Искусство–СПБ, 2002. С. 158–162.
85. Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 19–43.
86. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405–602.
87. Лу Гелин. Фортепианный стиль С. В. Рахманинова как предмет исполнительского понимания: к проблеме музыкального мышления: дисс.... канд. искусствоведения: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2015. 192 с.
88. Ляхович А. Шопен и его революция в музыкальном времени (К 200-летнему юбилею Ф. Шопена) // Израиль XXI век: музыкальный интернет-журнал. 2010. № 23. URL: http://www.21israel-music.com/Chopin_vremya.htm
89. Ляхович А. Феномен темпо rubato в контексте эволюции музыкальной ритмики. URL: <http://www.21israel-music.com/MusicjournalNo26.htm>.

90. Мазель Л. Исследование о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. 248 с.
91. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // Венок Шопену: Сб. статей. М.: Музыка, 1989. 279 с.
92. Мазель, Л. А. О мелодике Шопена (к вопросу о синтетическом типе мелодии) // Л. А. Мазель. Исследование о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. С. 145–158.
93. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. 534 с.
94. Мазель Л. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. М.: Музыка, 1991. 80 с.
95. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
96. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1990. 191 с.
97. Маркус С. История музыкальной эстетики. М.: Музыка. Т. 2. 685 с.
98. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ...канд. мист.: 17.00.03 / Одеса, 2018. 201 с.
99. Мартынов, И. И. Фридерик Шопен 1810-1849. М.: Гос. музык. изд-во, 1961. 52 с.
100. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Психология художественного творчества. Минск: Харвест, 2003. С. 130–144.
101. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка, 1980. № 9. С. 34–48.
102. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. М., 1979. № 3. С. 30–39.

103. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен: дисс.... докт. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирск, 2002. 307 с.
104. Мёдова А. Теория модальности. GmbH & Co.KG, Saarbrucken: Lambert Academic Publishing, 2011. 270 s.
105. Мильштейн И. Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987. 187 с.
106. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам // Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987. С.19–71.
107. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа). К.: Мин. культ. Украины, КГК, 1994. 157 с.
108. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
109. Никитина Л. Герменевтические контексты фортепианного исполнительского творчества: дисс.... канд. философ. наук: 24.00.01. Казань, 2010. 172 с.
110. Николаев В. Шопен-педагог. М., 1980. 93 с
111. Новицкая Е. Интерпретация произведений Ф. Шопена: редакторские и исполнительские аспекты (на примере Прелюдий, ор. 28) // Таврійські студії. Мистецтвознавство. 2012. № 1. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2012_1_11
112. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. М.: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. С. 358–394.
113. Орлов Г. Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 272–303.
114. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. – Л.: Музыка, 1974. С. 32–57.
115. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике

- музыкального мышления. М.: Музыка, 1984. 302 с.
116. Орловский В. В мире прелюдий Скрябина // А.Н. Скрябин в пространствах культуры XX века: сб. ст. и мат-лов; сост. А.С. Скрябин. М.: Изд-во Композитор, 2008. С. 251–255.
117. Петина М. Темпоральность музыки как предмет философско-культурологического исследования. Дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Саратов, 2005. 206 с.
118. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление // Музыкальная академия, 1993. № 2. С. 113–116.
119. Пигалев А. Время культуры // культурология. XX век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 80–85.
120. Потоцька О. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА им. А.В. Неждановой. Одеса, 2012. 239 с.
121. Притыкина О. Музыкальное время: понятие и явление // Пространство и время в искусстве. Л., 1988. С. 67–92.
122. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы. М.: Музыка, 1966. 314 с.
123. Протопопов В. Избранные исследования и статьи. М.: Советский композитор, 1983. 304 с.
124. Протопопов, В. В. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена / В. В. Протопопов // Вопросы музыкальной формы, Вып. 2. М.: Музыка, 1972. С. 166–161.
125. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. К.: Музыка, 1987. 182 с.
126. Ражников В. Постижение сущности эстетических эмоций и художественных переживаний (авторский словарь и методика его применения) // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». КиберЛенинка, 2013. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postizhenie-suschnosti-esteticheskikh-emotsiy-i-hudozhestvennyh-perezhivaniy-avtorskiy-slovar-i-metodika-ego-primeneniya>

127. Ручьевская Е. Движение и ритм // Ритм и форма. СПб.: Союз художников, 2002. С. 5–9.
128. Ручьевская Е., Кузьмина Н. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: сб. науч. тр. Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1990. Ч. II. С. 129–174.
129. Саввина Л. Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики. Автореф. дисс. ... докт. искусств.: 17.00.02 / Саратов, 2009. 43 с.
130. Самвелян, Т. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02. / М.: 2000. 24 с.
131. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
132. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дисс.... доктора искусств: 17.00.03 / НМАУ им. П. И, Чайковского. Одесса, 2002. 427 с.
133. Самойленко Автор и герой Автор и герой в музыковедческой деятельности. Статья первая // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової. Вип. 11. Одеса: Друкарський дім, 2010. С. 167–178.
134. Селиванов В. Когнитивный стиль // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. URL: http://epistemology_of_science.academic.ru/318
135. Сергиева Н. Хронотоп жизненного пути в русском языковом сознании. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук / М., 2010. 43 с.
136. Скафтымова Л. Рахманинов: особенности позднего периода творчества // С. В. Рахманинов и мировая культура: материалы V международной научно-практической конференции; ред.-сост. Вановская Ирина Николаевна. Ивановка, 2013. С. 56–63.
137. Складорова С. Влияние речевой тональности на эволюцию интонационного строя языка. Дисс. ... канд. филолог. наук: спец.: 10.02.20

- Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание / Магнитогорск, 2009. 146 с.
138. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. М.: Музыка, 1985. 285 с.
139. Скребков С. Анализ музыкальных произведений. М.: Музгиз, 1958. 332 с.
140. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 447 с.
141. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия. М.: Музыка, 1983. 336 с.
142. Соколова М. Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки и статьи. М.: Музыка, 1973. 232 с.
143. Соловцов А. Фредерик Шопен: Жизнь и творчество. М., 1960. 465 с.
144. Спорыхина О. Интекст как компонент стилевой системы П. И. Чайковского. Дисс. ...кандидат искусствоведения: 17.00.02 / М., 2000. 524 с.
145. Стефаненко Т. Этнопсихология: Учебник. М.: Ин-т психологии РАН: Академический проект, 1999. 320 с.
146. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. К.: Лыбидь, 1990. 184 с.
147. Томашевский, М. Шопен. Человек, творчество, резонанс. Пер. Акопяна Л., Янус Е. М.: Музыка, 2011. 840 с.
148. Торопова А. Феноменология интонирующей функции музыкально-языкового сознания. Дисс. ...доктора психологических наук: 19.00.01 / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 2017. 379 с.
149. Торопова А. Интонирующая природа психики. Музыкально-психологическая антропология. М. 2018. 312 с.
150. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. К.: Киевская государственная консерватория имени П. Чайковского, 1993. 117 с.

151. Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. М., 1968. 66 с.
152. Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростов-на-Дону, 2005. 168 с.
153. Ухтомский А. Академик А.А. Ухтомский. Письма // Пути в неизвестное: писатели рассказывают о науке. Сборник Х. М.: Советский писатель, 1973. С. 371–435.
154. Фаустов А. «О «первичном» и «вторичном» авторах в понимании Бахтина». URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/o-pervichnom-i-vtorichnom-avtorah-v-ponimanii-m-m-bahtina>
155. Фейнберг С. Пианизм как искусство: Изд 2-е, дополн. М.: Музыка, 1969. 599 с.
156. Фридерик Шопен: статьи и исследования советских музыковедов. сост. и общ. ред. Г. Эдельмана. М.: Музгиз, 1960. 411 с.
157. Фридерик Шопен: Збірка статей. Ред.-упорядник Я. Якуб'як. Львів: Сполом, 2000. 256 с.
158. Фромм Э. Искусство любить. Исследование природы любви. М.: Педагогика, 1990.
159. Фромм Э. Человек для себя. М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. 352 с.
160. Фромм Э. Иметь или быть? Пер. с англ., общ. ред. и посл. В.И. Добреньков. 2-е издание, доп. М.: Прогресс, 1990. 400 с.
161. Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления: сост., пер. с нем. и комм. В. В. Библихина. М.: Республика, 1993. 447 с.
162. Хе Веньлі. Інтерпретативно-стильові підходи до фортепіанного мистецтва Ф. Шопена. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 349–360.
163. Хе Веньлі. Мелодичні засади фортепіанного стилю Ф. Шопена: актуальні музикознавчі підходи. Музичне мистецтво і культура: Науковий

- вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 26. С. 74–86.
164. Хе Венґлі. Баладність як музично-мовна модальність в фортепіанній творчості Ф. Шопена. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 173–183.
165. Хе Венґлі. Сильове мислення Ф. Шопена як предмет музикознавчого та виконавського вивчення. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В.Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 75–84.
166. Хе Венґли. Музыкально-исполнительское творчество в свете авторологического подхода: к проблеме художественного (вторичного) автора в музыке. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №6. S. 11–17.
167. Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнього дня: пер. с нидерланд. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
168. Холодная М. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. СПб.: Питер, 2004. 196 с.
169. Холодная М. Психология интеллекта: Парадоксы исследования. СПб.: Питер, 2002. 272 с.
170. Холопова В. Музыка как вид искусства. М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.
171. Холопова В. Музыкальный тематизм: Научно-методический очерк. М., 1983. 88 с.
172. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб. Издательство «Лань», 2002. 368 с.
173. Хоффман И. Активная память. Экспериментальные исследования и теория человеческой памяти: Пер. с нем. К.М.Шоломия. М.: Прогресс, 1986. 309 с.

174. Хуан Цзечуань. Соната как жанровая форма и сонатность как принцип музыкальной композиции в свете диалогического музыковедческого метода (на материале фортепианной музыки): дисс.... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2015. 187 с.
175. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984. 214 с.
176. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 243 с.
177. Цуккерман В. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ. М.: Музыка, 1965. С. 264–320.
178. Цыпин Г. Шопен и русская пианистическая традиция. М., 1990. 96 с.
179. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке: дисс.... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ХГАК. Одесса, 1997. 162 с.
180. Чеботаренко О. Фортепианная музыка Шопена в контексте современной исполнительской культуры // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики. 2012, вип. 53. С. 209–213
181. Шелудякова О. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма: дисс... докт. Искусствоведения: 17.00.02 / Екатеринбург, 2006. 710 с.
182. Школяренко С. Новаторство Ф. Шопена в области фортепианной фактуры: полижанровость, концертность, камерность // Южнороссийский музыкальный альманах. 2014. №3 (16). С. 32–37.
183. Школяренко С. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена. Дис. ...кандидата мистецтв.: спец. 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2017. 194 с.

184. Школяренко С. Стиль Ф.Шопена як буттєво-художня двоєдність: до проблеми актуальної інтерпретації // *Культура України: зб. наук. пр. Харк. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 41.С.257–268.*
185. Шопен, каким мы его слышим: сборник статей; сост., вступ. ст., общ. ред. и примеч. С. М. Хентовой. М.: Музыка, 1970. 310 с.
186. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю: Навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. 368 с.
187. Эко У. Интерпретация надинтерпретации. Львов: Летопись. 721 с.
188. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию: пер.с ит. В. Резник, А. Погоняйло. СПб.: «Симпозиум», 2004. 544 с.
189. Эко У. Поэтика открытого произведения // У. Эко. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике.– Санкт-Петербург: Symposium, 2006. С. 67–104.
190. Яворский Б. Основные элементы музыки // *Искусство, 1923. № 1. С. 185–194.*
191. Яворский Б. Строение музыкальной речи: Материалы и заметки. М.: Тип. Аралова, 1908–1910. 100 с.
192. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества: дисс.... канд. искусств.: 17.00.03 / ОНМА им. А.В. Неждановой Одесса, 2017. 191 с.
193. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung // *Schweizerische Musikzeitung, 1985. P. 97–115.*
194. Cooke D. The language of music. Oxford, 1959. 230 p.
195. Chechlinska, Z. Chopin w kontekscie polskiej kultury muzycznej XIX wieku // *Rocznik Chopinowski, 20: 1992. P.60–67.*
196. Dahlhaus C. Systematische Musikwissenschaft. Wiesbaden, 1982. 380 s.
197. Kristeva J. Semiotike: Recherches pour une semanalyse. Paris, 1969. 319 p.
198. Merriam A. Muzyka jako zachwanie symboliczne // *RF. Krakow: PWM, 1982. T. 9. S. 247–271.*
199. Riemann H. Grundriss des Musikwissenschaft. Leipzig, 1908. 156 s.

200. Riffatere M. Semiotique intertextuelle: l'interpretant // Revue d'estetique. 1972. № 1–2. S. 135.
201. Schubart Ch. F. D. Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst (1806). 1. Aufl. Leipzig: Reclam, 1977. 322 s.
202. Tarasti E. Music as sign and process // Analytica: Studies in the description and analysis of music. Uppsala, 1985. P. 97–115.

ДОДАТОК А

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИКЛАДЕНІ У ПУБЛІКАЦІЯХ У СПЕЦІАЛІЗОВАНИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ УКРАЇНИ:

1. Хе Веньлі. Інтерпретативно-стильові підходи до фортепіанного мистецтва Ф. Шопена. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 25. С. 349–360.
 2. Хе Веньлі. Мелодичні засади фортепіанного стилю Ф. Шопена: актуальні музикознавчі підходи. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 26. С. 74–86.
 3. Хе Веньлі. Баладність як музично-мовна модальність в фортепіанній творчості Ф. Шопена. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 173–183.
 4. Хе Веньлі. Стильове мислення Ф. Шопена як предмет музикознавчого та виконавського вивчення. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 27. Кн. 2. С. 75–84.
- в іноземному науковому періодичному виданні (Австрія):*
1. Хе Веньлі. Музыкально-исполнительское творчество в свете авторологического подхода: к проблеме художественного (вторичного) автора в музыке. *The European Journal of Arts. Scientific journal*. Vienna, 2019. №6. S. 11–17.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ:

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА імені А.В. Нежданової. Матеріали дослідження апробовані у виступах автора на наступних конференціях (всього 9): Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 27–29 квітня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 1–3 грудня 2015 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», Одеса, 20–22 квітня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 9–10 грудня 2016 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 24–25 листопада 2017 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 23–25 квітня 2018 р. Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття», Одеса, 6–8 грудня 2018 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 17–19 квітня 2019 р.; Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки», 20–21 квітня 2020 р.