



УДК 785.6 : 780 616.432 : 78.071.1 (410) «18»

DOI 10.34064/khnum1-5717

**Книш Павло**

ORCID 0000-0003-3791-7501

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

## **ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ Ф. ШОПЕНА: ЗАСОБИ «КОМПОЗИТОРСЬКОГО ЦЕНТРУ»**

**АНОТАЦІЯ • Книш П. О. Фортепіанні Концерти Ф. Шопена: засоби «композиторського центру».** Статтю присвячено характеристиці композиційно-структурних особливостей фортепіанних Концертів Ф. Шопена. Підкреслено, що засоби «композиторського центру» (В. Холопова) виступають в якості опорних моментів для створення їхніх інтерпретаційних версій, а, отже, входять до переліку аналітичних процедур, які повинен здійснювати виконавець цих творів. З метою об'єктивізації даних щодо композиторської складової Концертів *e-moll* та *f-moll* Ф. Шопена, у статті представлено компаративний аналіз різних точок зору на засоби, відображені у «схемах» нотних текстів обох Концертів. Зазначено, що, відштовхуючись від естетики та поезики стилю *brilliant* (Й. Н. Гуммель, Ф. Калькбреннер), Ф. Шопен у своїх Концертах демонструє індивідуально-новаторське «перевищення» (М. Томашевський) норм відтворення концертної форми, що існували на той час, використовує національно-характерний жанровий тематизм, вибудовує особливий тип фактурної конфігурації, при якій фортепіано стає інструментом самодостатнього статусу. • **Ключові слова:** фортепіанний концерт, стиль *brilliant*, Ф. Шопен, Концерти *e-moll* и *f-moll*, засоби «композиторського центру».

**ABSTRACT • Knysh P. O. Piano concertos by F. Chopin: “composing center” means.** The article focuses on characterizing compositional and structural peculiarities of piano concertos by F. Chopin. The research emphasis is laid on the revealed fact that the corresponding “composing center” means (V. Kholopova)

function as fundamental issues in terms of creating their interpretational versions, thus, joining analytical procedures performers of the above pieces have to follow. With a view to objectivize data concerning the composing component of the Concertos *e-moll* and *f-moll* by F. Chopin, the article presents an **actual** comparative analysis of various perspectives as for the functional means, represented in the so-called note “schemes” of the both Concertos. It is highlighted that on the basis of the aesthetics and poetics of the style *brilliant* (J. N. Hummel, F. Kalkbrenner), in his Concertos F. Chopin demonstrates an individual innovative exceeding (M. Tomashevsky) of those existing standards of representing the concerto form, turning to the national character genre topicality, reconstructing that peculiar texture configuration type that makes the piano a musical instrument of a self-sufficient status.

In accordance with the **objective** of the present research being to reveal the nature of the “composing center” means in Concertos by F. Chopin, first, the article concentrates on those life and creativity circumstances which served as determinants that had brought those musical pieces to life. It is highlighted that, on the one hand, his Concertos close the initial period of F. Chopin’s creative activities, where piano and orchestra music was dominant. On the other hand, for F. Chopin the early 1830s were the time of saying farewell to Poland, which was reflected in the deeply personal nature of the content of the both Concertos which appeared under the influence of the author’s feeling for K. Gladkovska and D. Pototska (it is the latter that the Concerto *f-moll* was dedicated to). It is found out that it is F. Kalkbrenner that the Concerto *e-moll* by F. Chopin is dedicated to, which, therefore, demonstrates his link to the epoch, to which Chopin was actually saying farewell, as well.

In the present article, the **subject-matter** of the research is points of view of famous musicians and scholars-chopinists concerning the content and the form of the above-mentioned Concertos by Chopin. In this connection, the **object** of the work is our extrapolation of these data onto interpreting the composing center means as an ingredient of the corresponding performance analysis of the above pieces.

Applying elements of general scientific (historic-genetic, deductive, comparative) and specific musicological (genre, style, texture, theme) gnoseological **methods**, we arrive at the conclusion that stylistically the composing means of the both Concertos by F. Chopin demonstrate a dual quality. On the one hand, they more than meet the requirements of the model of the modern at that time concerto-



virtuoso style of the epoch of transferring from Classicism to Romanticism, and, on the other hand, they serve as the development of the traditions shaped up for the many-century existence of piano-concerto forms, starting with J. S. Bach, F. Couperin and W. A. Mozart with subsequently working their way to the future reconstruction of the concerto-piano style in the world practice of modern times. In terms of their composition structure the both Concertos are built according to the model of the three-part cycle of the classicist pattern with the corresponding inter-part tempo correlative ratio “fast – slow – fast”. However, F. Chopin’s content of this form is exclusively individual, integrating “a sole performance” and “deep poetic expressiveness”, “virtuosity” and “romanticism” (M. Tomashevskiy).

It is emphasized that the existing points of view concerning the Concertos by F. Chopin are quite diverse in many respects. Some authors, in particular Yu. Kremlyov, point out to a certain composing style “immaturity” F. Chopin demonstrates there, admitting, at the same time, the fact of genius godsend being present in “details”. This author lays a special emphasis on the nationally peculiar sources of the music language of the Concertos, where Polish musical lexis prove to be dominant, which is especially typical of the genre final components (cracovienne).

At present the above perspective concerning the both Concertos seems to be rather one-sided, which is in the focus of the monograph by M. Tomashevskiy). The Polish author regards the Concertos by F. Chopin as masterpieces of world concerto-piano literature, especially highlighting their slow parts *Larghetto*. It is there that Chopin’s piano expressive semantic and technique innovations are concentrated, being unique in terms of their self-sufficiency, though corresponding with orchestra accompaniment.

It is no coincidence that the Concertos were the last piano-orchestra music pieces by F. Chopin, after which he composed only solo piano music. The means of the “composing center”, discovered in the Concertos, become fundamental for creating the texture-polyphonic complex based on a polygenre ontology and the technique of overlapping (S. Shkolyarenko), which implies modelling orchestra voices and colors on the piano, using solely the resources of this instrument.

The both Concertos being dominant-piano oriented is also proved by the fact that F. Chopin himself considered it to be reasonable to perform them when accompanied by a string quartet, thus emphasizing the self-sufficiency of the piano constituent. Nevertheless, it did not mean any decrease of the significance of orchestra means that in the both Concertos are represented expertly, which proves

wrong the quite popular idea as for F. Chopin's not being proficient enough in the field of composing for orchestras. It is in the orchestra in the both Concertos that the theme development processes which set off the piano constituent according to the principle of double expositions as an attribute of a classical concert "contest" take place.

The conducted analysis of the composition dramaturge peculiarities of the both Concertos is aimed at revealing their performance potential. It has been concluded that such qualities of the theme material of these masterpieces as their polygenre modality, polytexture, a peculiar correlative ratio of the background and the relief generate diverse versions of approaches to performing the corresponding textual content, which is determined by the dialectical correlation of the following two origins – the Chopin author's and the interpretational performer's ones.

It has been emphasized that for performing pianists the expressive-content and the composition-technique versatility of the both Concertos by F. Chopin creates a way to individually reconstructing and reviving composition means complemented with various author's and editors' directions and comments. The latter form an integrative unity in terms of creating a cluster of "composing center" means, constituting still another component of the interpretational reflection and performers' realization of the content and form of the piano Concertos by F. Chopin, building up the perspective of our further research as for the subject of the present article. • **Key words:** *piano Concerto, style brilliant, F. Chopin, Concertos e-moll and f-moll, "composing center" means.*

**Постановка проблеми.** Такі шедеври світового фортепіанного мистецтва, як Концерти *f-moll* та *e-moll* Ф. Шопена не є «музейними експонатами», а тому потребують постійного оновлення інтерпретаційних підходів – дослідницького та виконавського. Ці підходи сполучаються в межах виконавського аналізу, який містить розгляд двох складових – засобів композиторського та виконавського «центрів» (В. Холопова). Обґрунтування концептуальності першої складової – композиторської – з перспективою її подальшого поєднання з виконавською становить *актуальність теми* пропонованої статті

**Аналіз останніх публікацій за темою.** У музикознавчій шопеніані Концерти Ф. Шопена розглядалися неодноразово, що, проте, не означає сформованості остаточної думки про них. Деякі автори по-



передніх років (Schering, A., 1927; Корто, А., 2005; Соловцов, А. А., 1960; Кремлев, Ю. А., 1960; Бэлза, И. Ф., 1982), визнаючи чесноти шопенівських Концертів, вважають їх «даниною моді» того часу (стиль *brilliant* Й. Н. Гуммеля – Ф. Калькбренера), а також недостатньо зрілими з точки зору шопенівського фортепіанного стилю. На сучасному етапі (Zieliński, T. A., 1993; Samson, J., 1996; Томашевский, М. & Аюпян, Л., 2011; Школяренко, С. І., 2017) панує інша точка зору, згідно якої фортепіанно-оркестрові опуси Ф. Шопена, у тому числі і Концерти, розглядаються в контексті феномену «весь Шопен» і не відокремлюються від розуміння його цілісного стилю, представленого переважно жанрами сольної фортепіанної музики.

**Предмет статті** – композиторська складова фортепіанних Концертів Ф. Шопена; **мета** – виявити особливості поєднання в Концертах «типового», усталеного та «нетипового» індивідуалізованого, власне шопенівського у тематизмі, фактурі та формі як засобах «композиторського центру».

**Методи дослідження** поєднують загальнонаукові (історичний, компаративний, функціональний) та спеціальні музикознавчі (жанровий, стильовий, фактурний) підходи до вивчення музичних явищ.

**Виклад основного матеріалу.** Експонента творчої індивідуальності Ф. Шопена відрізняється стабільністю, а тому будь-які розподіли його стилю на періоди є достатньо умовними. Це не означає, проте, відсутності різниці між творами Ф. Шопена, написаними та виконаними ним у різні роки життя. Зрозуміло, що вони відрізняються як за змістом, так і за досконалістю технічного втілення. Серед них є й такі, що становлять «віхи» на творчому шляху композитора-піаніста і дають змогу зафіксувати напрями розвитку його індивідуального мислення. Саме до останніх належать обидва Концерти – Перший *e-moll'* ний і Другий *f-moll'* ний, робота над якими тривала з 1829-го по 1836-й роки. На цей період Ф. Шопен вже мав достатньо великий досвід роботи в царині фортепіанно-оркестрових жанрів – від знаменитого *Opus*'у 2 (Варіації *B-dur* на тему з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта), «Фантазії на польські теми» *A-dur, op. 13*, «Краківського рондо», *F-dur, op. 14* – до «*Andante spianato* і великого блискучого полонезу» *Es-dur, op. 22*.

Концерти Ф. Шопена неодноразово аналізувалися у музикознавчій літературі, але з достатньо різних точок зору і з різною метою. Нашу увагу сконцентровано на засобах, що відносяться до власне композиторської компетенції, але становлять базу для виконавських версій, які виникають на основі нотного тексту твору. Зафіксована авторська музично-мовна модель є поєднанням двох стильових сфер – ситуаційної (епоха, період, школа) та особистісної (світогляд та музичне обдарування композитора).

Інтонаційним середовищем, у якому формувався фортепіанно-оркестровий стиль Ф. Шопена, увінчаний двома його Концертами, був стиль *brilliant* гуммелівського зразку. У свою чергу, цей різновид фортепіанного письма та гри є генетично пов'язаний зі стилем В. А. Моцарта, причому, у його широкому жанровому спектрі, а не лише у фортепіанному відтворенні. Емоційно-ігрова «відвертість» – головна естетико-художня ознака музики, до чого тяжіє і Ф. Шопен у своїх Концертах. На думку М. Томашевського, у них поєднуються дві різні, навіть протилежні «стихії» – «чиста гра та глибока поетична виразність», «віртуозність і романтичність»; блискучий піанізм Й.-Н. Гуммеля – Ф. Калькбреннера досягає тут «вершини і разом з тим перестає бути самодостатньою цінністю» (Томашевский, М. & Акоюн, 2011: 499).

У музикознавчих трактуваннях обох Концертів прослідковуються дві різні точки зору. Деякі автори вважають, що вони показують «певну незрілість» у роботі Ф. Шопена з великою формою (Кремлев, Ю. А., 1960: 347–348). Інші дотримуються протилежної думки, вважаючи, що саме у Концертах «проявилось справжнє обличчя Ф. Шопена, яке раніше вуалювалося стилістичними умовностями» (Томашевский, М. & Акоюн, 2011: 499). Слід зазначити, що шопенівські Концерти аж ніяк не можна назвати «недосконалыми» з боку композиції, тематизму, фактури та оркестровки. В межах авторського стилю вони окреслюють ту «демаркаційну лінію», яка вирізняє фортепіанно-оркестрові та власне фортепіанні опуси композитора.

Саме в Концертах фортепіанна складова виокремлюється як домінуюча, майже самодостатня. Ідея концертності як віртуозного «змагання-згоди» (Асаф'єв, 1977: 220) сполучається з ліричною камерніс-



тю, що доводиться, зокрема, версіями складів супроводу, які обирав і практикував сам Ф. Шопен як виконавець. Відомо, що він грав свої Концерти у супроводі струнного квартету, що сприяло акцентуванню змісту середніх частин, позначених автором як *Larghetto*, які є ліричними центрами обох цих композицій. Концертність у Ф. Шопена «приймає ранньоромантичну форму поетичності» (Томашевский, М. & Аюпян, 2011: 499), причому особистісного характеру, навіяного образами двох жінок – К. Гладковської та Д. Потоцької (останній присвячено *f-moll* ний Концерт).

На парадоксальність поєднання «індивідуального» та «запозиченого» у стилістиці Концертів Ф. Шопена вперше звернув увагу А. Шерінг, відзначаючи, що моделлю концепції Першого концерту міг бути концерт *d-moll* Ф. Калькбреннера (йому, до речі, він і присвячений), що, проте, не заважає високій оцінці цього твору, який є «чудовим, романтичним фортепіанним концертом» (Schering, A., 1927: 326). Крім цього, Ф. Шопен міг орієнтуватися і на інші, популярні тоді твори – концерт *a-moll*, *op.* 85 Й.-Н. Гуммеля і *Largo* з його ж Сонати *fis-moll*, *op.* 81, а також на концерт *As-dur* Дж. Фільда, концерт *C-dur* К. М. Вебера (Томашевский, М. & Аюпян, Л., 2011: 499).

Про стилістичну спорідненість з названими тут творами свідчать навіть «деталі». Наприклад, автори досліджень про Концерти Ф. Шопена виділяють характерний пунктирний мотив, представлений на початку Концерту *f-moll* і у *Allegro maestoso* Концерту *e-moll*, який є «своєрідним розпізнавальним знаком» віртуозного стилю *brilliant* (Томашевский, М. & Аюпян, 2011: 499). Виникає цілий ряд інших асоціацій з творами майстрів цього стилю, про які йдеться у дослідженні J. Samson (1996). Це – І. Мошелес (схожість речитативу з *Larghetto* Другого концерту з темою його Концерту *g-moll*), К.-М. Вебер («сигнал» валторни у коді Другого концерту є аналогічним такому ж звороту його концерту *Es-dur*), Й.-Н. Гуммель (*col legno* у струнних у фіналі Концерту *f-moll* асоціюється з темою Концерту *a-moll* останнього).

Обидва Концерти Ф. Шопена, особливо Другий, отримали найвищу оцінку як сучасників композитора (Р. Шумана і Ф. Ліста), так і музикантів Новітнього часу. Так, А. Шерінг головними достоїнствами, завдяки яким вони здобули незмінну любов у слухачів, вважає «під-

несену поетичну атмосферу», а також «витончене мистецтво модулювання, яке, втім, є притаманним музиці Шопена взагалі» (Schering, A., 1927: 187). Віртуозна техніка в Концертах Ф. Шопена слугує лише історико-стилістичним фоном, на тлі якого виникає особлива художня якість, при якій «багаті віртуозні фігури» виявляються «огорненими новою поетичністю», котра виникає завдяки «прихованим в них гармоніям та мелодичним фразам» (Zieliński, T. A., 1993: 129).

Особливістю обох Концертів є та емоційно-психологічна атмосфера у якій вони створювалися. Про це свідчить і сам Ф. Шопен в листі до Т. Войчеховського від 3.10.1829 року (Шопен, Ф., 1989, Письма), у якому йдеться про той «ідеал, який у нього вже півроку існує, і на честь якого виникло *Adagio* його Концерту» (мова йде про *Larghetto* з Концерту *f-moll*). Змальовуючи художньо-емоційний зміст повільних частин обох Концертів, М. Томашевський згадує рекомендації Й. А. Шайбе – педагога Ю. Ельснера – вчителя Ф. Шопена по композиції. У «рецепті» метра йдеться про те, що «добре поступить той, хто ясно уявить собі характер якої-небудь персони, ситуації, пристрасті і буде напружувати свою уяву так довго, доки йому не здасться, що він чує голос особистості, котра опинилася в даних обставинах» (Томашевский, М. & Аюпян, 2011: 501). Достеменно невідомо, чи була відома Ф. Шопену ця порада, але він в обох Концертах керувався своїм відчуттям «портретування» (К. Гладковська, Д. Потоцька). Зосереджені у середніх частинах, ці «ідеали» обрамлюються крайніми, де у повному обсязі явлено атрибутику концертного стилю *brilliant*. Немає сумніву також у тому, що Ф. Шопен вбачав витоки свого письма у бароковій концертній практиці, про що свідчить його прагнення до відтворення «полярних» афектів – ігрової та лірико-драматичної експресії.

Це позначається і на характері тем, що поєднують жанрово-стильові нахили різної семантики. Тематично-структурна будова обох Концертів є доволі «стандартною» лише зовні, а всередині тяжіє до індивідуалізації. Так, класична структура тричастинної композиції з темповим співвідношенням «швидко – повільно – швидко» отримує в Концерті *f-moll* оригінальне жанрове наповнення у вигляді «жанрів другого плану» (Зинькевич, Е. С., 1986) – quasi-маршу (I ч.), ноктюр-





ну (II ч.), танцю, конкретно – куявяку (III ч.). Цю жанрову диспозицію М. Томашевський визначає як ранньо-романтичну, підкреслюючи, що частини твору «...не сприймаються як окремі п'єси, а складаються у цілісність, поєднувану категорією ліризму, котра домінує в тематизмі всіх частин Концерту» (Томашевський, М. & Акоюн, 2011: 501). Характерною ознакою цього Концерту Ю. Кремлев вважав багатотемність, пов'язану з відтворенням загальних тенденцій формування музично-мовного фонду періоду «класицизм-романтизм», а також їхнього поєднання під егідою «слов'янської романтичної чутливості» (Кремлев, Ю. А., 1960: 348).

Серед «деталей», що свідчать про оригінальність шопенівського стилю, – «обігрування» опорних гармоній, серед яких зустрічаються зразки «дуже сміливих надлишкових хроматизмів» (заклучна партія I ч.), у яких «...легка та витончена піаністична фактура сполучається з багатством і юнацькою живістю емоцій – граціозний смуток, світла радість, ліричний захват і, нарешті, вольовий порив» (Кремлев, Ю. А., 1960: 349).

Підсумовуючи аналітичні спостереження над Концертом *f-moll*, М. Томашевський (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 502) зазначає, що його I ч. будується на трьох контрастних темах – вступній, позначеній як *maestoso* (вона далі стає головною і складає *motto* усього твору), допоміжній та побічній. Перша з них, завдяки пунктирам, контрастній динаміці та поліфактурній побудові, має характер, близький до героїчного маршу. Друга тема, яка з'являється у сольній експозиції, тяжіє до пісенності і звучить по-моцартівськи (далі вона зникає і не нагадує про себе протягом усього Концерту). Третя тема (власне побічна) протиставлюється обом попереднім, насамперед, через ладотональність, оскільки вона є мажорною (*As-dur*) і виступає як передвісник *Larghetto*, про що свідчить її жанрово-фактурна основа – синтез прийомів викладу, характерних для ноктюрну та романсу.

Друга частина Концерту – не лише його ліричний центр, але й «сенс його існування» (Я. Івашкевич): «З першого ж акорду *As-dur*, немов би відчиняючого двері до храму любові та покою, Шопен говорить своєму інструменту те, що міг би сказати кому-небудь іншому» (Томашевський, М. & Акоюн, 2011: 502–503). Після активного

*motto* I ч. *Larghetto* сприймається як «зупинка часу»; це – світ, який існує ніби за межами реальності, у сновидіннях, М. Томашевський тут використовує навіть аналогію з уповільненою зйомкою в кіно (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 503). Перша тема II ч., позначена авторською ремаркою *molto con delicatezza*, не є, проте, статичною: шляхом ритмічного оновлення (фактурне *accelerando*, за Игнатченко, Г. И., 1984) вона дещо драматизується, відображуючи почуття любовної пристрасті – закономірного результату споглядальності. За логікою побудови «ноктюрнової» форми, далі відбувається «вторгнення» нової теми-образу (авторська ремарка – *con anima*), котра сприймається, якщо не як «руйнування» попереднього, то як таке, яке може «наразити його на небезпеку» (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 504).

Сила впливу *Larghetto* на слухачів була приголомшливою, про що писав сам Ф. Шопен: «Де б я не був, мені тільки й говорять, що про це *Adagio*» (лист до Т. Войчеховського від 27 березня 1830-го року (Шопен, Ф., 1989, Письма). Ще й на сьогодні ця музика сприймається як одна з «найпрекрасніших сторінок еротичної поезії XIX століття» (З. Яхимецький), унікальний зразок «пристрасного та схвильованого любовного зізнання в звуках» (Zieliński, T. A., 1993: 506).

Точка зору на *Larghetto* як на домінуючу частину Концерту *f-moll* не є, проте, одностайною. Зокрема, Ю. Кремльов вважав найдосконалішою за формою та змістом фінал Концерту: «Хто склав собі хибне уявлення про Шопена як про похмурого, хворобливого меланхоліка, нехай вслухається в музику цього фіналу, яку наповнено життям, радістю, поезією» (Кремлев, Ю. А., 1960: 349). Автор цих слів висловлює думку, характерну для музикознавців радянського періоду, коли «портретування» Ф. Шопена було вимушено одностороннім – визнавалися, передусім, його здобутки у відтворенні національної музичної мови, а також героїка, пов'язана з революційними подіями у Польщі 1830-х років.

Зараз таке трактування концепції Концерту *f-moll* значною мірою долається. Акцентуючи увагу на *Larghetto*, сучасні дослідники вважають його фінал «поверненням романтичного слухача до дійсності», представленою «стихією танцювальності» з виділенням «двох хореїч-



них типів» – м'якого, заспокійливого (авторська ремарка – *semplice ma graziosamente*) та пожвавленого і запального (відповідно – *scherzando* чи *rubato*) (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 506). Музику фіналу пронизано легким відтінком «сентиментальності» та навіть «зворушливої задумливості», підкресленою мінорною тональністю рефрену, що у кодї змінюється на однойменну мажорну і означає не лише данину традиціям, але й просвітлення, зумовлене «юнацьким оптимізмом» автора (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 507). Це зауваження допомагає встановити баланс у сфері образного змісту, у якому частини цього твору виступають як різнофункціональні фази відтворення звукового «портрету» Ф. Шопена-романтика, охопленого всепоглинаючим любовно-ліричним почуттям, де, проте, розрізняються «реальність» та «уява».

Концерт *e-moll* Ф. Шопен присвятив Ф. Калькбренера, у якого він протягом трьох років (1827–1830) брав приватні уроки. Він не скористався порадою останнього написати оперу, прагнучи, за його власними словами, не дати «затерти можливо навіть занадто сміливі, але благородні бажання та думки створити собі новий світ» (Шопен, Ф., 1989, Письма: 247). З точки зору загальної композиції обидва Концерти багато у чому є схожими Концерт *e-moll* також складається з *Allegro maestoso* з подвійною експозицією, *Larghetto*, яке має підзаголовок «Романс», та *Vivace* у формі рондо»; схожість спостерігається і у жанровій сфері: перші частини мають приховані риси полонезності, другі – ноктюрновості, фінали – краков'як.

І ч. Концерту *e-moll*, на думку Ю. Кремльова, демонструє більшу «ясність форми», ніж у Концерті *f-moll*, і відрізняється оригінальною побудовою тонального плану: в експозиції теми головної і побічної партій представлені як *e-moll* – *E-dur*, а тональний контраст *e-moll* – *G-dur* виникає у репризі (Кремлев, Ю. А., 1960: 351). Це означає відмову Ф. Шопена від конфліктності, антитез та похідного контрасту тем. Наразі акцентується контрастно-складовий принцип зіставлення різнохарактерних тем-епізодів у дусі «сентиментальної стилістики раннього Романтизму» (Томашевський, М. & Акоюн, Л., 2011: 508). Це позначається, насамперед, на мелодиці, на що звертає увагу Ю. Кремльов (Кремлев, Ю. А., 1960: 352), вка-

зуючи на типово шопенівські обігрування терцій та квінт акордів, що створює у мінорі ефект прихованого смутку, у мажорі – просвітлення, а в цілому – романтичного томління з нотками імперативу (згадаймо про ремарку *maestoso*). Взагалі крайні швидкі частини Концерту *e-moll* вирішено Ф. Шопеном у підкреслено віртуозному стилі, з елементами «бетховенської експресії» (Томашевский, М. & Акопян, Л., 2011: 508). Побічна тема виступає як передвісник пісенно-ліричного *Larghetto*.

Якщо порівнювати обидва *Larghetto*, то у Концерті *e-moll* воно постає як більш «об’єктивне». Ф. Шопен писав, що *Adagio* «скоріше нагадує романс»; воно є «спокійним та меланхолічним» і повинно «складати враження ласкавого погляду туди, де думається про тисячу дорогих спогадів»; «це якась мрійливість у прекрасний весняний час, але при місяці», що підкреслюється в оркестрі «нічним» звучанням скрипок *con sordino* (Шопен, Ф., 1989, Письма: 157–158). У витонченій орнаментиці можна почути «голоси природи – шелест листя, плескіт води, солов’їні трелі. Колоритний звукопис, забарвлений у світло-мрійливі тони, змінюється то ласково-ніжними, то палкими мовленнєвими інтонаціями» (Соловцов, А., 1960: 323). Ця «емоційна програма» (термін Ражникова, В., 1972) послідовно втілюється у трьох темах: мрійливій вступній, кантабільній головній, схвильованій із середнього епізоду (схема форми цього *Larghetto*, за М. Томашевським (Томашевский, М. & Акопян, Л., 2011: 512), –  $A B A_1 A_2 A_3 B_1 C A_4 A_5 A_6 B_2$ ).

Фінал Концерту *e-moll* є типовим завершенням тричастинної «диспозиції» з акцентуванням об’єктивної жанровості. *Vivace* за ясністю і майстерністю будови форми не поступається фіналу Концерту *f-moll*, але відрізняється від нього більшою «віртуозною блискучістю» і «зовнішньою грою барв», що стосується, зокрема, віртуозної коди, де «...стрімки гамові ходи поступово підіймаються хвилями з басів, захоплюючи все більш високі регістри фортепіано і змушуючи їх радісно та імпульсивно дзвеніти» (Кремлев, Ю., 1960: 356). Вагому роль у цьому *Vivace* відведено оркестру, що спростовує доволі розповсюджену думку про його «службову» функцію у фортепіанно-оркестрових опусах Шопена.



*Vivace* Концерту *e-moll* з'являється майже раптово, ніби пробуджуючи від мрій *Larghetto*: тут панує стихія танцювально-ігрового руху (тема рефрену), відтінена кантиленною темою першого епізоду (вона ж = тема побічної партії рондо-сонати). Це – дві сторони одного і того ж образу, що підкреслено засобами фактури. Активно ігрову генезу рефрену в *E-dur* (авторська ремарка – *scherzando* підкреслено дискретними штрихами та порівняно гучною динамікою; тема епізоду в *A-dur* контрастує «своєю м'якістю (*dolce*), *legato* і октавно-унісонною фактурою, котра надзвичайно освіжає плин музики» (Томашевский, М. & Аюпян, Л., 2011: 512).

В обох шопенівських Концертах спостерігається дія особливого принципу фактурно-тематичної комунікації. Їхні теми, «без сумніву, визначають собою генеральну структуру твору і окреслюють спрямованість музичного розгортання, але як “моменти, наділені особливою смисловою вагомістю”, вони досягають свідомості слухача лише настільки, наскільки вилучаються із звукового континууму, з потоку піаністичних фігурацій, роль яких в обох концертах асоціюється з орфічною магією» (Томашевский, М. & Аюпян, Л., 2011: 513).

Згадування міфу про Орфея тут є далеко не випадковим. Йдеться про особливу будову фактурно-тематичних комплексів, які можуть бути представленими по-різному: і як теми-мелодії з супроводом, і як фактурно-структурні компоненти, (термін Игнатченко, Г. И., 1984), де лінії-голоси можуть співвідноситися за принципом *overlapping*'у, (англ. – накладати, перекривати) частково ніби затуляючи одне одного (Школяренко, С., 2017: 9). Це не відображується безпосередньо у нотному тексті фортепіанних партій, а виявляється лише у їхньому виконавському тлумаченні. У Концертах (з огляду на специфіку жанру) такі деталізовані прийоми є поодинокими і зустрічаються лише як приховані голоси; щодо поліскладових фігураційних звукокомплексів, то вони у Ф. Шопена представлені у сольних мініатюрах (приклад – дисонантне «тертя» двох фігураційних малюнків у Прелюдії № 2 *a-moll*).

**Висновки.** Концерти Ф. Шопена в аспекті засобів «композиторського центру» – тематизму, фактури, синтаксичних побудов – постають, з одного боку, як данина традиції стилю *brilliant*, а з дру-

гого – як відображення багатьох індивідуально-характерних рис шопенівського письма. У них поєднуються буттєво-емоційні та художньо-технологічні чинники, відкриваючи перспективи різних підходів до їхніх текстів в інтерпретаціях. Основними новаціями Концертів, за допомогою яких Ф. Шопен «перевершив» досягнення своїх попередників, стають: а) поліжанровість у семантиці та синтаксисі тем, зорієнтованих на синтез класицистичних норм і національно-польських витоків; б) виокремлення фортепіанної фактури, яка стає самодостатньою і містить приховану поліфонію, розчинену у віртуозних «розсипах».

**Перспективи подальшої розробки теми** полягають, передусім, у комплексній характеристиці засобів «виконавського центру» – динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, представлених у авторському тексті чи доданих до нього редакторами. Перспективу становить і здійснення компаративного аналізу інтерпретацій Концертів Ф. Шопена видатними піаністами, що відкриє можливість характеристики актуальних тенденцій виконавського мистецтва на сучасному етапі.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. В. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 279.
- Бэлза, И. Ф. (1982). Шопен Фридерик Францишек. *Музыкальная энциклопедия*, Т. 6, 363–377.
- Зинькевич, Е. С. (1986). *Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х гг.)*. Київ: Муз. Україна, 183.
- Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киев: ИИФЭ им. М. Т. Рильського АН Украины, 25.
- Корго, А. (2005). *О фортепианном искусстве*. Москва: Классика-XXI, 246.
- Кремлев, Ю. А. (1960). *Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества*. Москва: Музгиз, 684.
- Ражников, В.Г. (1972). Исполнительство как творчество. *Советская музыка* (2), 70–74.



- Соловцов, А. А. (1960). *Фридерик Шопен: жизнь и творчество*. Москва: Музгиз, 468.
- Томашевский, М. & Акопян, Л. (Ред.) (2011). *Шопен. Человек, творчество, резонанс*. (Пер. с польск. Л. Акопяна, Е. Янус). Москва: Музыка, 840.
- Школяренко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 18.
- Шопен, Ф. (1989). Письма (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Музыка, 487.
- Samson, J. (1996). *Chopin*. Oxford: Oxford University Press.
- Schering, A. (1927). *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 235.
- Zieliński, T. A. (1993). *Chopin: życie i droga twórcza*. Krakau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 668.

#### REFERENCES

- Asafev, B. V. (1977). *Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]*. Leningrad: Muzyka, 279 [in Russian].
- Belza, I. F. (1982). *Shopen Friderik Frantsishek [Chopin Frederic Franciszek]*. Muzykalnaya entsiklopediya, T. 6, 363–377 [in Russian].
- Chopin, F. (1989). *Pisma [Letters]*. (Vols. 1–2). (Vol. 1). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Ignatchenko, G. I. (1984). *O dinamicheskikh protsessakh v muzykalnoy fakture (na materiale proizvedeniy ukrainskikh sovetskikh kompozitorov) [On dynamic processes in musical texture (based on the works of Ukrainian Soviet composers)]*. (Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya). Kiev: IIFE im. M. T. Rylskogo AN Ukrainy, 25 [in Russian].
- Korto, A. (2005). *O fortepiannom iskusstve [About the art of piano]*. Moskva: Klassika-XXI, 246 [in Russian].
- Kremlev, Yu. A. (1960). *Friderik Shopen: ocherk zhizni i tvorchestva [Frederic Chopin: an outline of life and work]*. Moskva: Muzgiz, 684 [in Russian].
- Razhnikov, V. G. (1972). *Ispolnitelstvo kak tvorchestvo [Performance as creativity]*. Sovetskaya muzyka, (2), 70–74 [in Russian].
- Samson, J. (1996). *Chopin*. Oxford: Oxford University Press.

- Schering, A. (1927). *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 235.
- Shkoliarenko, S. I. (2017). *Khudozhno-stylovi funktsii faktury v kontsertnykh p'iesakh dlia fortepiano z orkestrom F. Shopena [Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra by F. Chopin]*. (Avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Kharkiv: KhNUM im. I. P. Kotliarevskoho, 18 [in Ukrainian].
- Solovtsov, A. A. (1960). *Friderik Shopen: zhizn i tvorchestvo [Frederic Chopin: life and work]*. Moskva: Muzgiz, 468 [in Russian].
- Tomashevskiy, M. & Akopyan, L. (Eds.) (2011). *Shopen. Chelovek, tvorchestvo, rezonans [Chopin. Man, creativity, resonance]* (Transl. from Polish by L. Akopyan, E. Yanus). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Zieliński, T. A. (1998). *Chopin: życie i droga twórcza*. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 668.
- Zinkevich, Ye. S. (1986). *Dinamika obnoveniya: Ukrainskaya simfoniya na sovremenennom etape v svete dialektiki traditsii i novatorstva (1970-e – nach. 80-kh gg.) [The dynamics of renewal: Ukrainian symphony at the present stage in the light of the dialectic of tradition and innovation (1970s – early 80s)]*. Kyiv: Muz. Ukraina, 183 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.11.2019 р.