

3. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.
4. Мусоргский М. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
5. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 523 с.
6. Фрид Е. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование. Л.: Музыка, 1981. 184 с.
7. Хубов Г. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal. M.: Art [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1956). Russian classic romance XIX century M.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].
3. Likhachev, D. (1979). Poetics of ancient Russian literature. M.: Science [in Russian].
4. Mussorgsky, M. (1981). Letters. M.: Music [in Russian].
5. Ogolevets, A. (1960). Word and music in vocal and dramatic genres. M.: Muzgiz, [in Russian].
6. Fried, E. 1981. M. P. Mussorgsky. Problems of creativity: Research. L.: Music [in Russian].
7. Hubov, G. (1969). Mussorgsky. M.: Music [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.09.2018

УДК 78.03/781.1+786.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–75–84

Хе Венлі

<http://orcid.org/0000–0002–4315–3379>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
OdHeWenli@gmail.com*

СТИЛЬОВЕ МИСЛЕННЯ Ф. ШОПЕНА ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО ВИВЧЕННЯ

Мета статті — пояснити феномен стильового мислення як найважливіший для розуміння авторських відкриттів Ф. Шопена, індивідуальних інтерпретативних вимог його фортепіанних творів. Методологія роботи представлена когнітивно-стильовим, семантичним та текстологічним підходами. Наукова новизна роботи зумовлюється тим, що вперше пропонується підхід до стильового мислення Шопена на основі поняття ідіостилію; це дозволяє поєднати стильові настанови та мовно-стилістичні прийоми в єдині комплекси авторської фортепіанної семантики,

надаючи їм відповідні визначення. **Висновки** статті засвідчують інноваційний авторський характер фортепіанної творчості Шопена, що зумовлюється індивідуалізацією його стильового мислення. Визначення трьох опорних мовно-стилістичних комплексів у фортепіанній музиці Шопена дозволяє вбачати в них єдність композиторських та виконавських інтенцій та дію принципу циклічності, що набуває методичного значення та свідчить про семантичну єдність — своєрідну авторську програмність — фортепіанної мови Шопена.

Ключові слова: стильове мислення, фортепіанна мова Шопена, інтенціональність, мовно-стилістичні комплекси, стильові знаки, стильова ідея.

He Wenti, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

F. Chopin's style thinking as a subject to music science and performance study.

The purpose of this article is to explain the phenomenon of stylistic thinking as important to understanding the author's discoveries of F. Chopin, the individual interpretive requirements of his piano works. **The methodology** of work is represented by cognitive-stylistic, semantic and textual approaches. **The scientific novelty** of the work is due to the fact that for the first time an approach to Chopin style thinking is proposed based on the concept of *idiostyle*; this allows us to combine style and language and stylistic techniques into a single complex of author's piano semantics, giving them the appropriate definitions. **The conclusions** of the article testify to the innovative authorial nature of Chopin's piano work, which is conditioned by the individualization of his style thinking. The definition of the three basic linguistic and stylistic complexes in Chopin's piano music makes it possible to see in them the unity of composer's and performing intentions and the effect of the principle of recurrence, which acquires a methodological meaning and testifies to the semantic unity — a kind of authorial programming — piano language.

Keywords: style thinking, Chopin's piano language, intentionality, linguistic and stylistic complexes, style signs, style idea.

Хе Веньли, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Стилевое мышление Ф. Шопена как предмет музыковедческого и исполнительского изучения

Цель статьи — объяснить феномен стилевого мышления как важный для понимания авторских открытий Ф. Шопена, индивидуальных интерпретативных требований его фортепианных произведений. **Методология** работы представлена когнитивно-стилевым, семантическим и текстологическим подходами. **Научная новизна** работы обусловлена тем, что

впервые предлагается подход к стилевому мышлению Шопена на основе понятия идиостиля; это позволяет совместить стилиевые установки и языковые стилистические приемы в единые комплексы авторской фортепианной семантики, с соответствующими определениями. Выводы статьи свидетельствуют об инновационном авторском характере фортепианного творчества Шопена, обусловленном индивидуализацией его стилового мышления. Определение трех опорных культурно-стилистических комплексов в фортепианной музыке Шопена позволяет видеть в них единство композиторских и исполнительских интенций и действие принципа цикличности, который приобретает методическое значение и свидетельствует о семантическом единстве — своеобразной авторской программности — фортепианного языка Шопена.

Ключевые слова: *стилевое мышление, фортепианный язык Шопена, интенциональность, языково-стилистические комплексы, стилиевые знаки, стилиевая идея.*

Актуальність теми статті. 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 виявленням вільної 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 впливає можливість обговорення явища стилю в музиці як вираження творчої активності людської свідомості та комплектації відповідних цьому 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 цей світогляд, з іншого.

Ф. Шопен стає одним з тих романтичних європейських митців, які здійснюють формування ідиостилю — індивідуальної системи мовних засобів та їх семантичних функцій, причому і перші, і другі мають авторське походження, тобто винайдені композитором. Сприйняття, змістове розпізнавання системних засобів ідиостилю 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 віднайдення головних критеріїв визначення та вивчення ідіостилю витікає з того, що це явище цілком належить сфері мислення, є тим поліфункціональним когнітивним процесом, який протікає у глибинних відділах свідомості, є унікальним налаштуванням індивідуального творчо-смыслового процесу, взагалі є суто особистим набутком, що не відкривається світу напряму та з усіма складовими [2].

Звідси впливає **мета** нашої статті — необхідність з'ясувати феномен стильового мислення як найважливіший для розуміння авторських відкриттів Ф. Шопена, індивідуальних інтерпретативних вимог його фортепіанних творів.

Основний зміст статті. Почнемо з того, що найбільш загальним контекстом стильового вибору, творчої стильової реалізації композитора постає життя, у тому числі соціально-історична дійсність, у зв'язку з якою 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-смысловою, 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 трансцендентального ціннісного світу, з іншого. Тобто напряму дістатися їх неможливо, вони завжди залишатимуться поза межами прямого сприйняття, але це не позбавляє можливості їх усвідомлення.

Інтенціональність стилю пізнається як предметно-смыслова 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 ступеня незалежності, однак повністю звільнитися від музично-мовних установок 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 опертися і яка *може бути визнана музичною*. Стильова активність може проявлятися і як композиційна структурно-семантична, що випереджає формування відповідних композиційним відкриттям 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, поліфоновно складною.

Особливим проявом стильової активності композиторського мислення стає полістилістика, що доростає до розділення та певного суперництва мовно-стильових систем, — 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 вказує на те, що «надлишкова» стильова активність перетворюється на 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. Цей 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 слова-

ми». 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 одною з яскравих ознак емоціонізованого фортепіанно-виконавського стилю, стало одним з характерних принципів мистецтва Шопена, чия творчість (композиторська й піаністична) містила оригінальні авторські оцінки романтичного методу, здійснювала їх інтеграцію в нову цілісну інтерпретацію [9].

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, застосуванні поліритмічних ефектів (в стилістиці прихованої поліфонії), з підсиленням враження імпровізаційності, яке виникало в основному завдяки вільному володінню агогічними засобами. З боку мелодійного комплексу жанровими упередженнями, що набувають ключового мовного значення, стають ноктюрнові, баладні, баркарольні та мазурочні теми; вони, а також деякі з етюдних та вальсових тем акумулюються в ті стилістичні звороти, що стають авторськими знаками Шопена, репрезентують його ідіостиль. Окремим феноменом постає шопенівська прелюдійність, що є енциклопедично-збірною щодо інших жанрових прообразів у музиці композитора, також підлягає мелодійно-кантиленній переробці та залучає до компендіуму мелодійних кантиленних засобів загальні форми руху, і їх підкоряючи могутній мелодичній волі автора [4–5].

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 із 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 риторику 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 огперні декламаційні інтонації та певні розмовні «жести», скерцозність, що межує з арабесковим малюнком, а іноді з токкатними натисками, звичайно тематизм ричеркарного походження, заснований на вільному поєднанні діатонічних та хроматизованих ходів, які, однак, не порушують гармонічної витриманості, ясності фактурного викладу [7–8].

Використання фактури в фортепіанних творах Шопена, враховуючи її гармонічні засади, презентує другий стилістичний комплекс композиторсько-виконавських прийомів, не менш авторськи значущий, ніж 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 подголосковими утвореннями, відповідно до прийомів поліфонізації, а гармонічні профілі фактурного викладу, організуючи текстовий простір, впливають на розвиток мелодійних тем.

Тим не менше, є власні авторські пріоритети у шопенівському розумінні музичної тканини, як того матеріалу, з якого викроюються акордово-контрапунктичні побудови, вертикальні опори музичного руху. Композитор віддає перевагу так званим «вільним формам», а це означає, що тип 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 [1; 3].

На рівні композиції у цілому ця 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 більшої автономії та контрастності музичних образів, водночас до концепційної єдності задуму, що й веде до превалювання у тлумаченні форми та фактури ознак поемності. Шопена можна вважати одним з родоначальників фортепіанної поемної композиції та першовідкривачем *поемності 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 (тобто персоніфіковані). Але одночасно Шопен створює особливу ієрархію жанрових прототипів, 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 «риту вищого порядку», що опановує усі інші, більш прості темпоральні прийоми.

Послідовність (використання, комбінація, зміни) жанрово-стилістичних прототипів набуває циклічного характеру, що заново під-

тверджується в кожному опусі Шопена, постає *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 [6].

В основі ідеї циклічності (що іноді буквально структурується, як, наприклад, у циклі Прелюдій або Балад, у Сонатах) лежить головна образно-смилова колізія, можна сказати, семантична парадигма, що відновлюється Шопеном впродовж всього життя і, дійсно, є авторською, бо пов'язана з трагічним осмисленням людського буття. Унікальність такої 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 спільного природно-людського буття.

Наукова новизна роботи зумовлюється тим, що вперше пропонується підхід до стильового мислення Шопена на основі поняття ідіостилію; це дозволяє поєднати стильові настанови та мовно-стилістичні прийоми в єдині комплекси авторської фортепіанної семантики, надаючи їм відповідні визначення.

Висновки статті засвідчують інноваційний авторський характер фортепіанної творчості Шопена, що зумовлюється індивідуалізацією його стильового мислення. Визначення трьох опорних мовно-стилістичних комплексів у фортепіанній музиці Шопена дозволяє вбачати в них єдність композиторських та виконавських інтенцій та дію принципу циклічності, що набуває методичного значення та свідчить про семантичну єдність — своєрідну авторську програмність — фортепіанної мови Шопена.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена: монография. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 151 с.
2. Зинченко В. Миры сознания и структура сознания. URL: <http://development2005.narod.ru/books/zin.htm>
3. Кашкадамова Н. Фортепианне мистецтво Шопена: наук.-метод. нарис / Вищий держ. музичний ін-т ім. М. Лисенка. Т.: СМП «Астон», 2000. 80 с.
4. Киселева О. Принципы фортепианного исполнительского формообразования: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирск, 2000. 198 с.
5. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М., 1968. 161 с.
6. Конен В. Ф. Шопен. Конен. В. *История зарубежной музыки*. М., 1965. Вып. 3. С. 431–509.
7. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Музыка, 1965. 363 с.
8. Мазель Л. Исследование о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. 248 с.
9. Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2005. 168 с.

REFERENCES

1. Zenkin, K. (1995). Piano miniature of Chopin. Monograph. M.: MGK them. P. I. Tchaikovsky [in Russian].
2. Zinchenko, V. (2005). Worlds of consciousness and the structure of consciousness. URL: <http://development.narod.ru/books/zin.htm> [in Russian].
3. Kashkadamova, N. (2000). Fortepiann Myschetzvo Chopin: science.-method. Naris / Whiny hol. Musical Inst. M. Lysenka. T.: SME «Aston» [in Ukrainian].
4. Kiseleva, O. (2000). Principles of piano performing shaping: diss... cand. art history: 17.00.02 / Novosibirsk [in Russian].
5. Kogan, G. (1968). Questions pianizma. Selected articles. M. [in Russian].
6. Konen, V. (1965). F. Chopin // V. Konen. History of foreign music. M., Vol. 3. P. 431–509 [in Russian].
7. Corto, A. (1965). On the piano art. M.: Music [in Russian].
8. Mazel, L. (1971). Study on Chopin. M.: Soviet composer [in Russian].
9. Usenko, N. (2005). The Influence of Romantic Virtuoso Performing on Composer Works: From F. Chopin to A. Scriabin: Candidate's thesis. Rostov-on-Don [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.10.2018