

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-25>**Володимир Іванович Бордонюк**

ORCID: 0000-0003-0634-6910

кандидат мистецтвознавства,

в.о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

bordonukv@gmail.com

ЗВ'ЯЗКИ ПРЕЛЮДІЙ Ф. ШОПЕНА ОР. 28 З ОБРАЗНО-ФАКТУРНИМИ ОЗНАКАМИ БЕТХОВЕНСЬКИХ ТВОРІВ

Мета роботи – виявлення специфіки жанру фортепіанної прелюдії у творчості Ф. Шопена, визначення деяких особливостей внутрішньої будови циклу та окремих специфічних зв'язків Прелюдій ор. 28 з образно-фактурними ознаками творів Л. Бетховена. **Методологія дослідження** полягає у використанні аналітичного, компаративного та історичного підходів, що дають змогу окреслити співвідношення деяких прелюдій з точки зору не тільки циклічної спільності, а й їхньої внутрішньої самостійності. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що зосереджений на обґрунтуванні логіки вибудовування жанрового та образного змісту окремих п'єс розглянутого ор. 28. **Висновки.** Програмне навантаження, що стверджує переважно романтичні тенденції у прелюдіях ор. 28 Ф. Шопена, виявляється достатньою мірою визначеним, хоча й не представленим словесними поясненнями. Разом з тим, створюючи цикл Прелюдій ор. 28, Ф. Шопен багато в чому, що стосується композиторської техніки, відступає від прийнятих правил та прийомів романтичної епохи. Водночас цикл демонструє закладену в цей жанр ідею творчої спадкоємності образно-фактурних ознак та демонструє глибинні тематичні зв'язки з творами Л. Бетховена. Переконливість інтерпретації Прелюдій Ф. Шопена, які навіть можуть виконуватися окремими п'єсами або малими циклами, набуває у розумінні виконавцем їх елітарного художнього призначення. У драматургічному ритмі циклу індивідуалізовано-романтичне, специфічно-шопенівське знаходить опору у славі з інтонаційним строем музики великого попередника. Загалом простежується певна смислова спрямованість семантики циклу: присутнє поступове «подолання» романтичного естетизму, пов'язаного з подачею інтонацій моцартівських образів, і поступово ж виявляється й затверджується солідаризація з бунтарством Л. Бетховена. Останнє подано в тому специфічно безнадійно-трагедійному звороті, поза яким неможливим є сприйняття героїки романтиками.

Ключові слова: цикл, прелюдія, жанр, Ф. Шопен, Л. Бетховен.

Bordonyuk Vladimir Ivanovich, PhD in Arts, Assistant Professor at the Department of Common and Specialized Piano, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Connections of F. Chopin's Preludes op. 28 with the figurative and textural features of Beethoven's works

Research objective is to reveal the specifics of the genre of a piano prelude in the works of F. Chopin, to determine some features of the internal structure of the cycle and some specific connections of the Preludes op. 28 with figurative and textural features of the works of Beethoven. **The methodological basis** of the research lies in the use of analytical, comparative and historical approaches that allow us to outline the relationship of some preludes not only in terms of cyclical commonality, but also their internal independence. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which focuses on the substantiation of the logic of construction, genre and figurative content of individual plays of the considered op. 28. **Conclusions.** The program loadbalancing, which asserts mostly romantic tendencies in the preludes op. 28 by F. Chopin, is sufficiently definite, although not represented by verbal explanations. However, creating a cycle of Preludes op. 28, F. Chopin greatly deviates from the accepted rules and methods of the Romantic era in terms of compositional technique. At the same time, the cycle demonstrates the idea of creative succession of figurative and textural features embedded in this genre and demonstrates deep thematic connections with the works of L. Beethoven. The persuasiveness of the interpretation of F. Chopin's Preludes, which can even be performed in separate plays or small cycles, acquires in the understanding of the performer of their elitist artistic purpose. In the dramatic rhythm of the cycle, the individualized-romantic, specifically-Chopin's finds support in the fusion with the intonation system of the music of the great predecessor. In general, there is a certain semantic orientation of the semantics of the cycle: a gradual "overcoming" of romantic aesthetics associated with the presentation of intonations of Mozart's images, and gradually manifests and confirms solidarity with the rebellion of L. Beethoven. The latter is presented in that specifically hopeless and tragic turn, beyond which it is impossible for romantics to perceive heroism.

Key words: cycle, prelude, genre, F. Chopin, L. Beethoven.

Актуальність теми дослідження. Вивчення світу піднесених і безмежно прекрасних образів Прелюдій Ф. Шопена op. 28 пов'язане зі значними труднощами вербального образно-асоціативного опису їхнього художнього сенсу. Відсутність програмної циклізації та неузгодженість літературно-візуальної програмності, що подається, робить фрагментарними й однотипними багато характеристик. Досить часто переважає словесна «діада»: радість – горе як зміст музики. Але якість виявлення цих емоцій, які можуть мати дійсно цікаву для художнього втілення мотивацію, майже не вловлюється.

Як відомо, ідея циклу Прелюдій ор. 28 «підказана (в продовження циклізації мініатюр «володарем дум» музичного світу М. Паганіні в його Каприсах) пролонгацією в романтичні виміри концепції бахівського циклу ДТК як цілісної концепції, яка була для Шопена постійним матеріалом тренажу і одночасно високим взірцем творчості перед виступами на публіці» [2, с. 231].

Польський музикознавець Й. Хомінський, досліджуючи досвід Ф. Шопена у написанні його знаменитих Ноктюрнів, Експромтів і Балад, торкається також образних витоків прелюдійних п'єс композитора [7]. У романтичному циклі геніального польського композитора Хомінський віднаходить глибинні взаємозв'язки з поліфонічним циклом «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха та виявляє паралелізм мислення Шумана і Шопена в Прелюдях. Подібно до теми Сфінксів в «Карнавалі» Шумана, він простежує «секундові з'єднання» як значущі в організації циклу, пропонуючи відповідну таблицю таких тематичних взаємозв'язків – у дванадцяти з двадцяти чотирьох Прелюдій [7, с. 126]. У Ф. Шопена цей об'єднуючий комплекс визначається двома інтервально-інтонаційними утвореннями. Перше з них Хомінський характеризує як секундовий мотив g-a у Прелюдії № 1 [7, с. 126]. Однак об'єктивно має місце і інший елемент – секстовий зворот, фонізм сексти як узагальнення так званої «Досконалої теми», що утворюється заповненням гексахорда від с¹.

Наведене спостереження цінне тим, що вказує на «жанрове ядро» шопенівської прелюдійності як найбільш послідовно виражений мініатюризм форми, позбавленої «архітектурно-живописної» картинності композицій, що складаються з трьох частин із контрастною серединою (а саме такими переважно є Етюди Шопена).

Окрім підкреслення зв'язку композитора з німецьким романтичним світом, Хомінський вибудовує концепцію Прелюдій Шопена як «субстанціональної повноти» вираження [7, с. 125].

Але не менш цікавим є виявлення смислової унікальності циклу і його глибинних зв'язків з творами також німецького композитора, останнього представника віденської класичної школи – Людвіга ван Бетховена. Такого роду розвідкам ще не приділялася увага науковців, що зумовило актуальність теми дослідження.

Мета роботи – виявлення специфіки жанру фортепіанної прелюдії у творчості Ф. Шопена, визначення деяких особливостей внутрішньої будови циклу та окреслення окремих специфічних зв'язків Прелюдій ор. 28 з образно-фактурними ознаками творів Л. Бетховена.

Методологічна основа дослідження полягає у використанні аналітичного, компаративного та історичного підходів, що дають змогу окреслити співвідношення деяких прелюдій з точки зору не тільки циклічної спільності, а й їхньої внутрішньої самостійності.

Наукова новизна роботи визначена її аналітичним ракурсом, що зосереджений на обґрунтуванні логіки вибудовування, жанрового та образного змісту окремих п'єс розглянутого ор. 28.

Виклад основного матеріалу. Романтичне ХІХ століття усвідомлювало себе «післябетховенською» епохою, тому немає сумніву, що бетховеніанство значною мірою жило й найбільші відкриття піанізму Ф. Шопена.

Дослідженню відомого циклу прелюдій ор. 28 Ф. Шопена присвячено чимало музикознавчих та учбових видань. В. Галацька та В. Конен розглядають питання образності Прелюдій польського композитора [3; 4]. У монографії А. Соловцова підкреслено незвичність Прелюдій, що утворюють нетрадиційно збудований цикл [6]. Німецький дослідник Д. Кемпер [8] позначає метод монументальної еkleктики романтизму як органічну складову стилю спадщини польського композитора.

У характеристиках образного змісту циклу Прелюдій Ф. Шопена домінують схвальні епітети на адресу їхніх художніх переваг і водночас скупі вказуються ознаки особливостей смислової сфери цієї композиції.

Не підлягає сумніву, що змістовно-структурна співвіднесеність п'єс ґрунтується на наочно поданому проведенні принципу ладово-тональної спорідненості від Першої до Двадцять четвертої прелюдії.

Пропонуємо обґрунтування логіки вибудовування деяких Прелюдій ор. 28 Ф. Шопена з точки зору не тільки їхньої циклічної спільності, але й внутрішньої самостійності.

Необхідно відзначити узагальненість та ємність тематизму Прелюдій №№ 2, 4, 6, 7, 9, 13, 15, 17, 20, 21, 24. Їм властиві мотивний лаконізм і смислова риторична насиченість у

єдності загальнозначущого та індивідуалізованого в інтонаційному наповненні.

Так, у основі Прелюдій №№ 2, 4 лежить трансформована квартова інтонація «філософського питання». Загальнозначущість цієї інтонації співвідносна з темою II частини «Патетичної» сонати Л. Бетховена.

Прелюдія № 4 може служити прикладом ємності тематизму та єдності в ньому узагальнюючого та одинично-індивідуалізованого сенсу. У ній образ спокутного страждання-скорботи наданий «паралельними рядами»: 1) «загальний» тип *catabasis* у «жорсткому риторичному ході» хроматичної послідовності в басу; 2) ознаки інтонації *lamento* у вираженні страждання, що відчувається особистісно; 3) нарешті, послідовність септакордів як специфічно романтичної й шопенівської гармонії, що передає індивідуалізоване відчуття невизначеності та тендітності моменту-образу.

На початку циклу Прелюдії №№ 2, 4 та 6 займають місце змістовно опорних. Починаючи з Прелюдії № 8, на перший план виходить романтичне бачення дійсності – із присутністю баладних інтонацій, із підкресленням квартових «закликів» мелодійних послідовностей «філософського питання», з барвистістю і «легкістю» фактури власне шопенівських творів. Додамо також динаміку тонального плану романтичного монологічного твору, яка дає медіантову «плинність» тем-образів, що ладово контрастують між собою. Сукупна дія цих загальноромантичних та індивідуалізовано-шопенівських засобів створює міцний «драматичний вузол», що відзначає перелом, новий етап у розвитку циклу.

Необхідно відзначити також співвідношення інтонаційних значущостей у Прелюдях №№ 13–14. Масштабність композиції вочевидь виділяє № 13 у зазначеній парі п'єс. Наступна прелюдія є набагато коротшою, але водночас їй властива величезна смислова концентрація, яка заслуговує найпильнішої уваги. Це в мініатюрі, на наш погляд, все «шопенівське бетховеніанство», результат постійної взаємодії з мистецтвом Л. Бетховена і творча переробка художніх ідей, що йдуть від музики Великого Віденця.

Адже саме від Л. Бетховена Ф. Шопен запозичує ідею драматичного скерцо і виокремлює його з сонатно-симфонічного циклу у самостійне жанрове утворення. Останнє ж демонструє романтичний максималізм в вираженні драматичної основи.

Тематизм прелюдії № 14 явно перегукується з тематизмом тріо Скерцо з Четвертої сонати Л. Бетховена (за тонально-фактурними показниками). Але все це йде в тому унісонному драматично-етюдному викладенні, яке є добре знайомим завдяки відомому фіналу Сонати b-moll Ф. Шопена.

Музиканти-виконавці інтуїтивно відчувають інтонаційну вагомість мініатюри № 14. Недарма існує дві інтерпретації цієї Прелюдії, що стосуються, перш за все, трактування темпу. Від цього залежить або більший часовий масштаб із зупинкою уваги на цій п'єсі, або швидке її «проковзування». На наш погляд, логічно змінювати темп на повільніший тоді, коли цю Прелюдію виконують окремо, поза циклом і поза зв'язком з Тринадцятою. У циклі ж така зміна темпу, на наш погляд, викривляє драматургію цілого, оскільки після чисто шопенівської повільної прелюдії № 13 вторгнення бетховенського строю й без темпових зупинок створює значний образний «перепад», який концентрує увагу на узагальненні та стильовому слуханні різнопланових явищ.

У Чотирнадцятій прелюдії es-moll проявляється довшене втілення тенденції музики XIX століття, про яку писав Б. Асаф'єв: «музика XIX століття [...] ґрунтувалася на ритмо-формах і голосоведенні, що були вироблені класиками і які надихнув на довге життя геній Бетховена...» [1, с. 325].

А. Корто наближає виявлення образної сфери цієї прелюдії до характеристики явищ природи: «Бурхливе море» [5, с. 288]. А. Соловцов підкреслює «похмурий тон» прелюдії, аналогію до фіналу Сонати b-moll [6, с. 405].

Співвідношення Прелюдій №№ 19–20 нагадує пару №№ 13–14 і водночас є істотно відмінним від них. П'єси №№ 19–20 містять співвідношення «прелюдійної прелюдії» та мелодійно-об'ємного, «контурного» тематизму. У першій з названих панує шопенівське «повітря» фактурних нашарувань. Водночас вона явно асоціюється із заключною партією з I частини «Патетичної» сонати Л. Бетховена з її впевненою урочистістю затвердження позитивної ідеї.

Жанровий зміст Прелюдії № 20 породжує певні програмні асоціації. Ознаки урочистої (траурної) маршовості, хоральності, секвенційного «нанизування» мотивів в процесі розвитку теми – усе це поєднує образне значення з уявленнями про «лицарську» тему (подібно до образу у побічній партії першої частини Сонати Ф. Шопена b-moll, а також до лицарських

тем в операх К. Вебера, Дж. Мейєрбера, пізніше Р. Вагнера). Серйозність і узагальненість образу підкреслено риторикою «теми заданого страждання» у вигляді хроматичних низхідних басів в тт. 5–8, 9–12. С. Рахманінов поклав тему Прелюдії № 20 в основу Другого фортепіанного концерту, а також написав концертні Варіації на той самий тематичний матеріал. В останньому творі наочними є не стільки лицарські якості, скільки покаяння, мужність визнання надособистісної волі, що й визначає головний змістовний тонус твору.

Двадцята прелюдія також несе в собі щось від бетховенської патетики і перегукується з Прелюдією № 9 за фактурно-жанрово-регістровим показниками (обидві у повільному русі). Тим самим ці Прелюдії співвідносяться й стилістично. За смисловим навантаженням у парі №№ 19–20 домінує Двадцята прелюдія – хорал, похоронна процесія з «оголеною» подачею кадансової формули, що фіксує завершену визначеність трагічних подій.

У розглянутих двох Прелюдіях Ф. Шопен романтично-антіномічно зближує два вкрай протилежних моменти: урочисто-світле, радісно-збуджене – і глибоко-траурне. Причому і те, і інше є індивідуальним втіленням крайнощів емоційно-образної палітри творів Л. Бетховена.

Останні дві Прелюдії №№ 23, 24 (як і цілий ряд інших) мають тонально-ладовий зв'язок. У Прелюдії № 23 мелодійне розгортання надано так, що звучить не стільки мажорна тоніка, скільки «тоніка з секстою». І це, на наш погляд, далеко не структурно-формальний зв'язок, а зв'язок семантичний: d-moll – трагічна тональність творів класиків. Такою ж є її роль у творах Ф. Шопена (d-moll бере участь у трагедійній образній зміні у Другій баладі), хоча в цілому не утворює стійку орієнтацію тональних переваг композитора.

Образний зміст Прелюдії № 23, на думку А. Корто, ближче до ідеї пасторальності: «Наяди, що грають» [5, с. 289]. А. Соловцов обмежується стилістичним спостереженням: «прозора, повна витонченості. За загальним пасторальним колоритом вона близька до прелюдії G-dur» і разом з тим: «Складається враження, ніби світлий, радісний акварельний пейзаж [...] не є цілком безхмарним» [6, с. 407].

Впровадження трагедійної основи у пасторальність Прелюдії № 23 надає багатозначний відтінок її образному наповненню: пасторальність як світ природи, втілення гармонії у

класицистів, романтиками інтерпретується складніше, містить передумови дисгармонії. «Прелюдійний» характер пасторальної Прелюдії № 23 має очевидні аналогії з бахівською і бетховенською творчістю. Вочевидь тягнеться смислова арка до Прелюдії № 1 як «вступної» п'єси, що співвідносить епоху Й.С. Баха і сучасність шопенівського часу.

Тим більш підкресленим і помітнішим є «останнє слово» циклу: важлива знаковість заявленого тонального комплексу фінального номеру циклу Прелюдій.

Остання Прелюдія циклу – це маніфестація романтичного пориву, романтичного перетворення бетховенського гасла боротьби та дії. Від Л. Бетховена – структура тем з ходами по тонах тризвуку в дусі пісень революційної Франції. У пасажах тем інструментальних речитативів, створених з беллінієвським драматизмом й витонченістю, є прямі переклички з Етюдями № 12 і № 25 самого Ф. Шопена, які концентрують романтичний характер висловлювань композитора.

А. Соловцов наводить назву, з якою прелюдія d-moll часто друкується: «Молитва під час грози», яка, звичайно, не належить Шопену і абсолютно не відповідає змісту музики. «Нічого молитовного в музиці немає; це скоріше палка, пристрасно переконуюча мова, дух гордого бетховенського протесту; марна основна тема відразу викликає у пам'яті початок бетховенської *Appassionata*» [6, с. 408]. Погоджуємося з думкою А. Соловцова, але у вигляді коментаря відзначимо існування молитовних моментів вираження в темі *Appassionata* Бетховена.

Висновки. Загалом можна констатувати, що програмне навантаження, що стверджує переважно романтичні тенденції у прелюдіях ор. 28 Ф. Шопена, виявляється достатньою мірою визначеним, хоча й не представленим словесними поясненнями. Разом з тим, створюючи цикл Прелюдій ор. 28, Ф. Шопен багато в чому, що стосується композиторської техніки, відступає від прийнятих правил та прийомів романтичної епохи. Водночас цикл демонструє закладену в цей жанр ідею творчої спадкоємності образно-фактурних ознак та демонструє глибинні тематичні зв'язки з творами Л. Бетховена. На нашу думку, у драматургічному ритмі циклу індивідуалізовано-романтичне, специфічно-шопенівське знаходить опору у сплаві з інтонаційним строем музики великого попередника.

Загалом простежується певна смислова спрямованість семантики циклу: присутнє поступове «подолання» романтичного естетизму, пов'язаного з подачею інтонацій моцартівських образів, і поступово ж виявляється та затверджується солідаризація з бунтарством Л. Бетховена. Останнє подано в тому специфічно безнадійно-трагедійному звороті, поза яким неможливим є сприйняття героїки романтиками.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музгиз, 1963.
2. Бордонюк В. Концепція циклізації Прелюдій Ф. Шопена та їх взаємозв'язки із циклом «Добре темпераний клавир» Й.С. Баха. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової*. Вип. 31. Книга 1. 2021. С. 228–236.
3. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Москва : Музыка, 1974. 560 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1965. Вып. 3. 528 с.
5. Кортто А. О фортепианном искусстве. Москва : Музыка, 1965. 362 с.
6. Соловцов А. Ф. Шопен. Москва : Музгиз, 1960. 468 с.
7. Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. S. 260.
8. Кдмпер D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.

REFERENCES

1. Asafev, B. (1963). Musical form as a process. L.: Muzgiz [in Russian].
2. Bordonyuk, V (2021). The concept of cyclization of preludes by F. Chopin and their interconnection with a cycle of “The Well-tempered clavier” by J. S. Bach. Musical art and culture. Scientific Bulletin of the A.V. Nezhdanova Odessa State Musical Academy, 31, book 1, 228–236 [in Ukrainian].
3. Galatskaya, V. (1974). Musical literature of foreign countries. Moscow: Muzyika [in Russian].
4. Konen, V. (1965). The history of foreign music. Moscow: Muzyika [in Russian].
5. Korto, A. (1965). About the art of piano. Moscow: Muzyika [in Russian].
6. Solovtsov, A. (1960). F. Chopin. Moscow: Muzgiz [in Russian].
7. Chomiński, J. (1978). Chopin. Kraków: PWM [in Polish].
8. Кдмпер, D. (1987). Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].