Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

АНЬ ЛУ

УДК 786.2+781.42

ЗАСАДИ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ Ф. ШОПЕНА В ПРОЕКЦІЇ НА ФОРТЕПІАННУ МУЗИКУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Дисертація
Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

Ань Лу

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор Майчик О. І.

Львів – 2025

АНОТАЦІЯ

Ань Лу. Засади поліфонічного мислення у фортепіанних творах Ф. Шопена у її проекції на фортепіанну музику другої половини XIX – початку XX ст. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2025.

Тема дисертації пов'язана з вивченням особливостей використання поліфонічних принципів у фактурі фортепіанних творів доби романтизму та його проекції на творчість композиторів другої половини XIX – початку XX ст. У центрі уваги перебуває особа видатного польського композитора-романтика Фредеріка Шопена, у творах якого вельми своєрідно застосовуються різноманітні поліфонічні прийоми. Науковий інтерес до вивчення особливостей поліфонічного мислення польського генія викликаний потребою більш детального обговорення проблем фактурної організації фортепіанних творів доби романтизму, що має безпосередній вихід на сучасне фортепіанне виконавство. Творчість Шопена є надзвичайно популярною в Китаї, як і музика інших видатних представників романтизму та пізніших стильових напрямків і тенденцій. Серед численних композиторів, які зазнали впливу польського генія, було обрано знакові постаті Клода Дебюссі, Миколи Лисенка та Кароля Шимановського, які переосмислили головні принципи шопенівських поліфонічних прийомів у фактурі своїх фортепіанних творів. Увага до спадщини цих митців, твори яких представляють музичну культуру XIX – початку XX століть, надає підстави для визначення й вивчення шляхів і тенденцій розвитку поліфонії в межах досліджуваного періоду та визначення індивідуальних проявів у творчості кожного з композиторів.

Методологія дослідження ґрунтується на аналітичному методі, який належить до сфери гуманітарних знань і дає підстави визначити специфічні особливості поліфонічних прийомів у фактурі фортепіанних творів Ф. Шопена

та його творчих послідовників. Для узагальнення відомостей щодо шопенівської поліфонії застосовано системний метод, якому властиві пошуки взаємозв'язків і взаємодії окремих компонентів у рамках цілого. Враховуючи специфіку музичного матеріалу, а також мету і завдання дослідження, долучено деякі інші методи теоретичного дослідження (аналіз і синтез, розумове моделювання, сходження від абстрактного до конкретного та ін.). Важливою методологічною категорією у розгляді впливу поліфонічної техніки Ф. Шопена на представників наступних генерацій стала інтертекстуальність, зокрема інтертекстуальний діалог, який простежується у аналізі зв'язків авторських текстів пізнішого походження з попереднім індивідуально-стильовим інваріантом у площині використання поліфонічної техніки.

Наукова новизна матеріалів дисертаційного дослідження полягає у вивченні фортепіанної творчості Ф. Шопена під іншим кутом зору, з позицій використання поліфонічних прийомів у фактурі фортепіанних опусів; у виявленні спадковості принципів і моделей шопенівської поліфонії та інтертекстуальних діалогів у фортепіанній музиці композиторів кінця XIX – початку XX ст., в тому числі у творчості К. Дебюссі, М. Лисенка, К. Шимановського; у визначенні шопенівських впливів на підставі спільності жанрової основи та в індивідуальних проявах, що відображають специфіку композиторського мислення авторів.

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості використання матеріалів дисертації у навчальній та творчій діяльності піаністів під час роботи над фортепіанними творами Ф. Шопена та композиторів кінця XIX – початку XX ст., під час підготовки матеріалів для читання лекційних курсів, пов'язаних із фаховою підготовкою студентів спеціалізації «Фортепіано» та суміжних спеціальностей у вищих музичних навчальних закладах України («Історія фортепіанного мистецтва», «Поліфонія», «Історія світової музики» та ін.), під час продовження роботи над вивченням фортепіанної музики XIX – початку XX століть в аспекті втілення фактурних особливостей поліфонії.

У першому розділі дисертації «Поліфонія у творчості Ф. Шопена: термінологія, передісторія, національний контекст» та чотирьох його підрозділах досліджено особливості поліфонічної техніки у фортепіанних творах Ф. Шопена. Визначено, що вони є надзвичайно далекими від зразкових для інструментальної поліфонії барокових стандартів, що вони зазнали індивідуального трактування, багато в чому відмінного від розуміння попередніх епох, головно бароко і романтизму. Разом із тим, вони повною мірою відображають специфіку романтичної поліфонії, сутність поліфонічного мислення композиторів зазначеної доби. Наголошується, що у фортепіанній спадщині Шопена поліфонічні прийоми використовуються вельми різноманітно, незважаючи на те, що композитор майже не звертався до її традиційних форм. Відмітними рисами індивідуального фортепіанного стилю митця є поліфонічна повнота шопенівського багатоголосся, збагачення поліфонічними засобами гомофонної фактури і музичного розвитку у творах гомофонних жанрів. Зроблено висновок, що творчо перероблена техніка класичної поліфонії знаходить у музиці Ф. Шопена новаторське тлумачення у контексті нових художніх завдань, які постали перед митцями у добу музичного романтизму. Особливістю поліфонічного мислення Ф. Шопена, як також використання поліфонічних прийомів представників наступної генерації композиторів, є впровадження т. зв. «дуетної поліфонії». Це визначення є певною мірою метафоричне, випливає з важливої для романтичного світогляду багатьох митців взаємодії і взаємопроникнення різних, часто контрастних образно-смислових рівнів.

У другому розділі дисертації «Поліфонічні прийоми у творчості Ф. Шопена: стилістичні та технологічні закономірності» висвітлено індивідуальну специфіку поліфонічних прийомів у фортепіанних творах Ф. Шопена, визначено її моделі та зроблено аналітичні нариси на матеріалі шопенівських творів різних жанрів. Наголошено на тому, що композитор вельми різноманітно підходив до поєднання ознак поліфонічного контрапунктування і гомофонно-гармонічного типу викладу, що ці ознаки

виявляються здебільшого унаслідок диференційованої мелодизації одного з середніх голосів, розвиненого зазвичай за рахунок кантиленного проведення, та його взаємодії з провідним мелодичним голосом, в якому викладається тема.

Докладніше розглядаються прояви дуетної поліфонії. Зазначається, що такий дует не є постійним елементом музичного викладу і може виникати протягом твору неодноразово епізодично впродовж окремих фрагментів тексту, розгортаючись на тлі акордового акомпанементу. Фактурні компоненти такого інструментального дуету можна диференціювати на провідний голос, який є найвищим і підлягає безперервному розгортанню, і прихований голос, який на тій чи іншій ділянці форми виростає із середніх голосів, що провідному і прихованому голосу властиве значне розмаїття індивідуальних фактурних характеристик.

У третьому розділі дисертації «Моделі романтичної поліфонії у фортепіанній музиці кінця XIX – початку XX ст. в аспекті розвитку шопенівських традицій» та трьох його підрозділах вивчено питання трансформації ознак поліфонічної техніки Ф. Шопена у фактурі фортепіанних творів композиторів, які представляють вказаний період і тією чи іншою мірою кореспондують з творчими настановами видатного польського композитора-романтика.

Так, у прелюдіях К. Дебюссі, які дослідники називають символістськими версіями «шопенізму», прослідковано тяглість традицій жанру, в тому числі на прикладі фортепіанної фактури, де можна спостерігати витончену ліричну камерність і quazi-імпровізаційність, яка йде від фортепіанних творів Ф. Шопена і в якій розрізняємо різні поліфонічні прийоми: приховану поліфонію, роззосередження контрастних мелодичних ліній у широкому звуковому просторі, а також прояви дуетної поліфонії. Виявлено, що носієм тематизму в прелюдіях К. Дебюссі стають взаємопереплетені фактурні лінії, які розгортаються більше у просторі ніж у часі, унаслідок чого вони є основою голосів інструментальних дуетів, склад яких постійно міняється.

У фортепіанній фактурі творів М. Лисенка, багато в чому споріднених із жанровою системою творчості Ф. Шопена, можна виявити специфічність трактування поліфонічних прийомів, що характеризуються нетривалістю побудов і підголосковою природою утворення додаткового голосу, який виростає з одного з середніх голосів унаслідок його активізації. Це пов'язане з глибокою вкоріненістю мислення М. Лисенка у систему виразних засобів національного українського фольклору.

У вельми багатоманітній за жанрами і стильовими пріоритетами творчості К. Шимановського особливе місце посідає жанр мазурки, в якому видатний польський митець по-новаторськи розвиває здобутки фортепіанної спадщини Ф. Шопена. Серед інших елементів виразової системи особливе місце посідають поліфонічні прийоми, в тому числі й породжені фольклорним прототипом жанру. Зокрема у його фортепіанній фактурі можна виділити своєрідні полімелодичні структури, що вільно поєднуються між собою, таким чином переосмислюючи відповідно до нових естетичних ідеалів засади традиційної поліфонії.

Проведене дослідження особливостей поліфонічного мислення Ф. Шопена та наступної генерації європейських композиторів дозволило сформулювати наступні висновки:

1. Поліфонічна техніка у творчості Ф. Шопена стисло узгоджувалась з романтичною естетикою і принципами індивідуального композиторського стилю, тісний зв'язок творчості Ф. Шопена з національним мистецтвом та опосередковане сприйняття впливів контрапунктичного мислення композиторів попередніх епох. Характерними ознаками поліфонії Ф. Шопена є вкоріненість у гомофонну фактуру як основу багатоголосого складу фортепіанних творів, усвідомлення контрапунктування як процесу розгортання надмірно мелодизованих голосів, що є компонентом фактури, та взаємозв'язку кількох мелодично розвинених голосів, заснованих на автономному русі й узгоджених за висотою і часом, що додаються один до одного за принципом ритмо-інтонаційної подібності або контрасту. Серед усіх

інших проявів поліфонічної техніки у творчості Ф. Шопена – контрастної поліфонії, прихованої поліфонії, поліфонії пластів, дуетної поліфонії.

2. Передумовами формування специфічних поліфонічних прийомів у фортепіанній музиці доби романтизму стали загальні тенденції розвитку поліфонічного мистецтва у творчості віденських класиків та їхнє переосмислення у творчості композиторів-романтиків, із формуванням власної специфіки та індивідуальними проявами у площині формотворення і фактури, відмінними від ренесансного і барокового тлумачення поліфонії як мистецтва контрапунктування. Композиторів доби класицизму і ранніх романтиків об'єднувало глибоке розуміння розмаїтих інноваційних можливостей поліфонічної техніки, завдяки яким відбувалось збагачення жанрів, котрі виникли як гомофонні, і протиставлялись музиці контрапунктичного складу.

3. Серед інших особливих образно-смислових функцій поліфонії і відповідних для них прийомів важливе місце посідає феномен дуетної поліфонії. Він є одним з численних музичних проявів принципу контрапунктування і може бути визначеним як взаємодія двох мелодично розвинених голосів – провідного і прихованого, із сумісним звучанням на тлі акордового супроводу. Це поєднання опосередковано відображає важливе для романтичної естетики поєднання ego і alter ego кожного митця. Голоси є функціонально нерівноправними: провідний голос викладає основну тему, тоді як прихований виокремлюється з групи середніх голосів як найбільш мелодизований.

Взаємодія голосів у дуетній поліфонії, як і в будь-якому контрапунктуючому тип викладу, відбувається за принципом взаємодоповнення, де провідне значення надається ритмічній комплементарності. Прихований голос, який визначається як підголосок, доповнює основну мелодію, увиразнює її звучання і становить із нею органічну цілісність. Зазвичай прихований голос активізується під час мелодичних зупинок теми, що позначається на характері взаємодії голосів,

контрапунктуванні коротких мотивних побудов – тематичних інтонацій, поспівок, мелозворотів та ін., злитті усіх компонентів у єдину цілісну полімелодичну структуру.

Такий поліфонічний дует зазвичай знаходиться у верхньому шарі фортепіанної фактури і розгортається на тлі баса та акомпануючих середніх голосів. Незважаючи на інтонаційну виразність, підголосок як повноцінний фактурний компонент існує тільки у взаємодії із провідним голосом, що вказує на диференціацію голосів дуетної поліфонії. Водночас, постійна активізація прихованого голосу та активний інтонаційно-тематичний розвиток в обох голосах призводить до інтенсивного фактурного збагачення усієї музичної тканини.

4. В романтичній фортепіанній музиці, зокрема і в творчості Ф. Шопена, як також і в наступних генераціях композиторів, застосовано вельми багату і вибагливу палітру поліфонічних прийомів, що отримують розмаїте образно-семантичне навантаження. Найчастіше використовується прихована поліфонія, коли відбувається розшарування мелодичної лінії на умовні два голоси, відтак прихований голос виразно доповнює основний мелодичний малюнок. Таким чином утворюється умовний мелодизований двоголосий контрапункт у верхньому регістрі, що розгортається на тлі акомпанементу решти голосів. Це може бути контрапунктування у суміжній парі голосів, при якому прихований голос, виростаючи з середніх голосів на додаток до провідної мелодичної лінії, має самостійне, відмінне від неї ритмо-інтонаційне наповнення; іншою версією є контрапунктування у парі віддалених голосів, при якому відбувається мелодизація лінії баса; дублювання, коли підголосок має ту саму ритміку, що і провідний голос, а їхнє сумісне звучання надає темі більшої об’ємності; терцієва (секстова) втора, коли прихований голос дублює основну мелодію в нижню терцію (сексту).

5. Різноманітність поліфонічних прийомів у фортепіанних творах Шопена віддзеркалює оригінальність індивідуального композиторського стилю видатного польського митця. У ситуації, коли один з акомпануючих

голосів перетворюється на виразний мелодизований підголосок і в поєднанні з основною темою утворює своєрідний контрапунктуючий діалог, відбувається суттєве урізноманітнення фортепіанної фактури. Підголосок може виникати несподівано, підхоплювати «кинутий» тон і починати самостійний розвиток, а може одразу впроваджуватись як повноцінний фактурний компонент. Взаємодія контрапунктуючих голосів неодмінно розгортається на тлі гармонічного супроводу, який доповнює і вивершує звуковий простір фортепіанного твору.

У творчості Ф. Шопена та його послідовників поліфонічні елементи присутні у творах різних жанрів, від фортепіанної мініатюри до балади, де поєднані риси сонатності і поемності. Функції поліфонічних прийомів є різними, як винахідливими і оригінальними є самі ці прийоми. Однак усі вони мають дещо спільне, об’єднуються намаганням увиразнити провідний мелодичний голос за рахунок його розшарування на дві взаємодоповнюючі лінії, або за рахунок активізації одного з середніх голосів та виділення його з фактури супроводу. Утворена так им чином поліфонізована фактура отримує своє функціональне значення в кожному жанрі щопенівської фортепіанної музики.

Так, у розвиненій фактурі фортепіанних мазурок поліфонічні фрагменти, здебільшого підголоскові, пов’язані з відображенням специфіки народно-інструментального музикування і є одним з проявів фольклоризації музичної мови.

Натомість у ноктюрнах застосування поліфонічних прийомів постає як художній засіб збагачення живої, неначе дихаючої фактури, утвореної безроздільним пануванням теми-мелодії у верхньому регістрі, поєднаної з гармонічною фігурацією, що рухається широкими інтервалами й охоплює великий звуковий простір.

В свою чергу, поліфонічні прийоми у Баркаролі урізноманітнюють просторову фактурну площину твору, створюючи «сплески» на тлі рівномірного коливання хвилеподібного супроводу. У масштабних формах,

зокрема у Четвертій баладі поліфонічні прийоми стають одним з чинників фактурного оновлення під час багаторазових проведень тематичного матеріалу.

Ключові слова: романтична музична культура, творчість композиторів Ф. Шопена, К. Дебюссі, М. Лисенка, К. Шимановського, мініатюра, поліфонічні прийоми, інтертекстуальність, діалог, формотворення, дуетна поліфонія, фортепіанна фактура, інструментальний дует, фортепіанна музика, композитор, музичні жанри, стиль,фуга.

SUMMARY

An Lu. The foundations of polyphonic thinking in the piano works of F. Chopin in its projection on the piano music of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the speciality 025 - Musical Art. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv, 2025.

The topic of the dissertation is related to the study of the peculiarities of using polyphonic principles in the texture of piano works of the Romantic period and its projection on the works of composers of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries. The focus is on the personality of the outstanding Polish Romantic composer Frederic Chopin, whose works use various polyphonic techniques in a very original way. The scientific interest in studying the peculiarities of the Polish genius' polyphonic thinking is caused by the need for a more detailed discussion of the problems of the textural organisation of piano works of the Romantic period, which has a direct bearing on modern piano performance. Chopin's work is extremely popular in China, as is the music of his followers Claude Debussy, Mykola Lysenko and Karol Szymanowski, who embodied the main principles of Chopin's polyphonic techniques in the texture of their piano works. Attention to the heritage of these artists, whose works represent the musical culture of the nineteenth and early twentieth centuries, provides grounds for identifying and studying the ways and trends of polyphony development within the period under study and determining individual manifestations in the work of each composer.

The research methodology is based on the analytical method, which belongs to the sphere of humanitarian knowledge and allows us to identify specific features of polyphonic techniques in the texture of piano works by F. Chopin and his creative followers. To summarise the information on Chopin's polyphony, a systematic method is applied, which is characterised by the search for interconnections and interaction of individual components within the whole. Taking into account the specifics of the musical material, as well as the aim and objectives of the study, some

other methods of theoretical research (analysis and synthesis, mental modelling, ascent from the abstract to the concrete, etc.). An important methodological category in considering the impact of F. Chopin's polyphonic technique on the representatives of the following generations was intertextuality, in particular intertextual dialogue, which is traced in the analysis of the connections of the author's texts of later origin with the previous individual-style invariator in the plane of use of polyphonic technique.

The scientific novelty of the materials of the dissertation research lies in the study of Chopin's piano works from a different perspective, from the standpoint of the use of polyphonic techniques in the texture of piano opuses; in revealing the continuity of the principles and models of Chopin's polyphony in the piano music of composers of the late nineteenth and early twentieth centuries, including in the works of C. Debussy, M. Lysenko, K. Szymanowski; in determining Chopin's influences on the basis of the common genre basis and in individual manifestations reflecting the specifics of the composers' thinking.

The practical significance of the research results lies in the possibility of using the materials of the dissertation in the educational and creative activities of pianists when working on piano works by F. Chopin and composers of the late nineteenth and early twentieth centuries, in the preparation of materials for lecture courses related to the professional training of students majoring in ‘Piano’ and related specialities in higher music educational institutions of Ukraine (‘History of Piano Art’, ‘Polyphony’, ‘History of World Music’, etc.

In the first chapter of the dissertation ‘Polyphony in the works of F. Chopin: terminology, background, national context’ and its four subsections, the peculiarities of polyphonic technique in the piano works of F. Chopin are investigated. It is determined that they are extremely far from the exemplary baroque standards for instrumental polyphony, that they have undergone an individual interpretation, largely different from the understanding of previous eras, mainly Baroque and Romanticism. At the same time, they fully reflect the specifics of Romantic polyphony, the essence of polyphonic thinking of the composers of this era. It is

emphasised that in Chopin's piano heritage, polyphonic techniques are used in a very diverse way, despite the fact that the composer hardly ever turned to its traditional forms. The distinctive features of the composer's individual piano style are the polyphonic fullness of Chopin's polyphony, enrichment of homophonic texture and musical development in works of homophonic genres by polyphonic means. It is concluded that the creatively reworked technique of classical polyphony finds an innovative interpretation in Chopin's music in the context of new artistic tasks that artists faced in the age of musical romanticism. The peculiarity of F. Chopin's polyphonic thinking, as well as the use of polyphonic techniques by representatives of the next generation of composers, is the introduction of the so-called ‘duet polyphony’.

This definition is to a certain extent metaphorical, stemming from the interaction and interpenetration of different, often contrasting figurative and semantic levels, which is important for the Romantic worldview of many artists.

The second chapter of the dissertation, ‘Polyphonic Techniques in the Works of F. Chopin: Stylistic and Technological Patterns,’ highlights the individual specificity of polyphonic techniques in the piano works of F. Chopin, identifies its models and makes analytical sketches on the material of Chopin's works of various genres. It is emphasized that the composer had a very diverse approach to combining the features of polyphonic counterpoint and homophonic-harmonic type of presentation, that these features are manifested mainly due to the melodisation of one of the middle voices, usually developed through the melody, and its interaction with the leading melodic voice, in which the theme is presented. The manifestations of duet polyphony are considered in more detail. It is noted that such a duet is not constant and can occur repeatedly throughout the work within individual fragments of the musical text, unfolding against the background of a chordal accompaniment. The textural components of such an instrumental duet can be differentiated into the leading voice, which is the highest and is subject to continuous deployment, and the hidden voice, which grows out of the middle voices in one or another part of the

form, and the leading and hidden voices are characterised by a significant variety of individual textural characteristics.

In the third chapter of the dissertation ‘Models of Romantic Polyphony in Piano Music of the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries in the Aspect of Refracting Chopin's Traditions’ and its four subsections, the issue of imitating the features of F. Chopin's polyphonic technique in the texture of piano works by composers representing the period in question and to some extent corresponding to the creative guidelines of the outstanding Polish Romantic composer is studied. Thus, in Debussy's preludes, which researchers call symbolist versions of ‘Chopinism’, the continuity of the genre's traditions can be traced, including on the example of piano texture, where one can observe the refined lyrical chamber music and quasi-improvisation that comes from the piano works of F. Chopin. Chopin and in which we distinguish various polyphonic techniques: hidden polyphony, dispersion of contrasting melodic lines in a wide sound space, as well as manifestations of duet polyphony. It has been found that the carrier of thematicism in Debussy's preludes are intertwined textural lines that unfold more in space than in time, and as a result, they are the basis of the voices of instrumental duets, whose composition is constantly changing.

In the piano texture of M. Lysenko's works, which are in many ways related to the genre system of F. Chopin's works, one can find a specific interpretation of polyphonic techniques characterised by short duration of constructions and sub-voice nature of the formation of an additional voice that grows out of one of the middle voices as a result of its activation. This is due to the deep rootedness of M. Lysenko's thinking in the system of expressive means of national Ukrainian folklore.

In K. Szymanowski's works, which are very diverse in terms of genres and stylistic priorities, a special place is occupied by the mazurka genre, in which the outstanding Polish artist innovatively develops the achievements of F. Chopin's piano heritage. Among other elements of the expressive system, a special place is occupied by polyphonic techniques, including those originating from the folklore prototype of the genre. In particular, in its piano texture, one can distinguish peculiar

polymelodic structures that freely combine with each other, thus rethinking the principles of traditional polyphony in accordance with new aesthetic ideals.

The study of the peculiarities of polyphonic thinking of F. Chopin and the next generation of European composers has led to the following conclusions:

1. The polyphonic technique in F. Chopin's works was in close accordance with the romantic aesthetics and principles of individual composer's style, close connection of F. Chopin's works with national art and indirect perception of the influences of counterpoint thinking of composers of previous eras. The characteristic features of Chopin's polyphony are rooted in the homophonic texture as the basis of the polyphonic composition of piano works, the awareness of counterpoint as a process of deployment of excessively melodic voices that are a component of the texture, and the interconnection of several melodically developed voices based on autonomous movement and coordinated in pitch and time, which are added to each other on the principle of rhythmic and intonational similarity or contrast. Among all the other manifestations of polyphonic technique in Chopin's works - contrast polyphony, hidden polyphony, polyphony of layers, duet polyphony.

2. The prerequisites for the formation of specific polyphonic techniques in the piano music of the Romantic period were the general trends in the development of polyphonic art in the works of the Viennese classics and their reinterpretation in the works of Romantic composers, with the formation of their own specificity and individual manifestations in the plane of form and texture, different from the Renaissance and Baroque interpretation of polyphony as an art of counterpoint. Composers of the Classical and early Romantic periods were united by a deep understanding of the polygenre possibilities of polyphonic technique and its enrichment of genres that originated as homophonic and were opposed to music of counterpoint composition.

3. Among other special figurative and semantic functions of polyphony and the techniques corresponding to them, the phenomenon of duet polyphony occupies an important place. It is one of the numerous musical manifestations of the principle of counterpoint and can be defined as the interaction of two melodically developed

voices - leading and hidden, with a combined sound against the background of chordal accompaniment. This combination indirectly reflects the combination of ego and alter ego of each artist, which is important for Romantic aesthetics. The voices are functionally unequal: the leading voice presents the main theme, while the hidden voice stands out from the group of middle voices as the most melodic. The interaction of voices in duet polyphony, as in any counterpoint type of presentation, is based on the principle of complementarity, where rhythmic complementarity is of primary importance. The hidden voice, which is defined as a sub-voice, complements the main melody, enhances its sound and forms an organic whole with it. Usually, the hidden voice is activated during melodic stops of the theme, which affects the nature of the interaction of voices, the counterpoint of short motif constructions - thematic intonations, chants, melodic turns, etc., and the merging of all components into a single integral polymelodic structure.

Such a polyphonic duet is usually located in the upper layer of the piano texture and unfolds against the background of the bass and accompanying middle voices. Despite its intonational expressiveness, the sub-voice as a full-fledged textural component exists only in interaction with the leading voice, which indicates the differentiation of voices in duet polyphony. At the same time, the constant activation of the hidden voice and active intonational and thematic development in both voices leads to an intense textural enrichment of the entire musical fabric.

4. In Romantic piano music, in particular, in the works of F. Chopin, as well as in subsequent generations of composers, a very rich and demanding palette of polyphonic techniques is used, which receive a diverse figurative and semantic load. Hidden polyphony is most often used when the melodic line is split into conventional two voices, so that the hidden voice expressively complements the main melodic pattern. This creates a conventional melodic two-voice counterpoint in the upper register, which unfolds against the background of the accompaniment of the other voices. This can be counterpoint in an adjacent pair of voices, in which the hidden voice, growing out of the middle voices in addition to the leading melodic line, has an independent, different rhythmic and intonational content; another version is

counterpoint in a pair of distant voices, in which the bass line is melodised; duplication, when the sub-voice has the same rhythmic pattern as the leading voice, and their combined sound gives the theme more volume; tertian (sextet) second, when a hidden voice duplicates the main melody in the lower tertian (sextet).

5. The variety of polyphonic techniques in Chopin's piano works reflects the originality of the outstanding Polish composer's individual compositional style. In a situation where one of the accompanying voices turns into an expressive melodic sub-voice and, in combination with the main theme, forms a kind of counterpoint dialogue, there is a significant diversification of the piano texture. The sub-voice can appear unexpectedly, pick up the ‘abandoned’ tone and begin to develop independently, or it can be immediately introduced as a full-fledged textural component. The interaction of counterpointing voices necessarily unfolds against the background of harmonic accompaniment, which complements and completes the sound space of a piano piece.

In the works of Fryderyk Chopin and his followers, polyphonic elements are present in works of various genres, from piano miniatures to ballads, which combine the features of sonatas and poetry. The functions of polyphonic techniques vary, as do the inventive and original techniques themselves. However, they all have something in common, united by an attempt to emphasise the leading melodic voice by splitting it into two complementary lines, or by activating one of the middle voices and separating it from the accompaniment texture. The polyphonic texture thus created acquires its functional significance in every genre of Chopin's piano music.

For example, in the developed texture of piano mazurkas, polyphonic fragments, mostly subsonic, are associated with the reflection of the specifics of folk-instrumental music and are one of the manifestations of the folklorisation of the musical language. Instead, in the nocturnes, the use of polyphonic techniques appears as an artistic means of enriching the lively, breathing texture formed by the undivided dominance of the theme-melody in the upper register, combined with harmonic figuration that moves in wide intervals and covers a large sound space. In

turn, Barcaroli's polyphonic techniques diversify the spatial texture of the work, creating ‘bursts’ against the background of a uniformly fluctuating wave-like accompaniment. In large-scale forms, in particular in the Fourth Ballade, polyphonic techniques become one of the factors of textural renewal during multiple performances of the thematic material.

Key words: romantic musical culture, work of composers F. Chopin, C. Debussy, M. Lysenko, K. Szymanovsky, miniature, polyphonic techniques, intertextuality, dialogue, duet polyphony, piano texture, instrumental duet, piano music, composer, musical genres, style,fugue,shaping.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1.Ань Лу. Дуетна поліфонія у творчості Ф. Шопена. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2023. Вип. 50. С. 3–9. DOI https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-01

2. Ань Лу. Дуетна поліфонія у фактурі фортепіанних творів Ф. Шопена (на прикладі Баркароли, ор. 60) *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 55–60. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.749

3. Ань Лу. Поліфонія у фортепіанній музиці Ф. Шопена: прояви естетики романтизму та риси індивідуального стилю. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: ЛІРА, 2024. Вип. 26. С. 448–460. DOI 10.33287/222434

4. Ань Лу. Риси дуетної поліфонії у фактурі фортепіанних прелюдій К. Дебюссі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 3. С. 12–18. DOI https://doi.org/10.32782/art/2024.3.2

Статті у виданнях категорії «А»

5. Maychyk, O., Slyusar, T., Voitovych, O., Katrych, O., & An, L. (2023) Desenvolvimento da técnica de formação do profissionalismo de um artista pop: Discurso vocal. *Convergências - Revista De Investigação E Ensino Das Artes*, 17(33), 89-104. https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.239

Публікація апробаційного характеру

6. Ань Лу. Про дуетну поліфонію у фортепіанних творах Фредерика Шопена в контексті фортепіанного доробку композиторів класико-романтичної доби. *Молоді музикознавці. Тези XXIII Міжнародної науково-практичної конференції* (Київ, 29–31 березня 2024 р.). Київ, 2024. С. 17–18. https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_MM_Тези.pdf

7. Ань Лу. Про дуетну поліфонію в прелюдіях К. Дебюссі. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір: матеріали Міжнародної наукової конференції* (Київ, 8–10 жовтня 2024 р.) : у 2 т. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України ; ред. О. М. Василенко, відп. секр. М. В. Іванова. Київ, 2024. Том 2. С. 95–98. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/E_LIB/PDF/er%2D0004934.pdf

8. Ань Лу. Дуетна поліфонія у полонезі Ф. Шопена ор. 40 № 2. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір.* Матеріали VIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, 07 листопада 2024 р.). Київ: НАКККіМ, 2024. С. 320–321. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Tezy_07_11_2024.pdf

ЗМІСТ

Анотація 2
Summary 11
Зміст 21

Вступ 23

Розділ 1. Історико-культурологічні і національні передумови формування поліфонічних засад творчості Ф. Шопена 30
1.1 Естетичні характеристики та типологія поліфонічної техніки романтизму 30
1.2 Особливості використання поліфонії у фортепіанних творах Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста 44
1.3. Національна специфіка романтичної традиції польського фортепіанного мистецтва 56
1.4 Поліфонія у фортепіанній музиці Ф. Шопена: прояви естетики романтизму та риси індивідуального стилю 71
Висновки до першого розділу 86
Розділ 2. Поліфонічні прийоми у творчості Ф. Шопена: стилістичні та технологічні закономірності 89
2.1 Поліфонічні особливості фактури фортепіанних творів Ф. Шопена 89
2.1.1 Обгрунтування категорії дуетної поліфонії 89
2.2.2 Моделі поліфонічної техніки у фортепіанних творах Ф. Шопена 92
2.2 Аналітичні нариси 100
2.2.1 Поліфонічні прийоми у фактурі Баркароли Fis-dur op. 60 100
2.2.2 Функції поліфонії у Четвертій баладі f-moll op. 52 107
2.2.3 Специфіка використання поліфонічних прийомів у Полонезі c-moll op. 40 № 2 113
2.2.4 Фольклорні витоки поліфонічних прийомів у мазурках 119

2.2.5 Поліфонічні характеристики фактури ноктюрнів ор. 27 126
Висновки до другого розділу 131

Розділ 3. Моделі романтичної поліфонії у фортепіанній музиці кінця XIX – початку XX ст. в аспекті розвитку шопенівських традицій 134
3.1 Поліфонічні елементи в прелюдіях К. Дебюссі 138
3.2 Природа контрапунктування у фортепіанних творах М. Лисенка 158
3.3 Поліфонічні характеристики мазурок К. Шимановського 171
Висновки до третього розділу 188

Висновки 191

Список використаних джерел 198

Додатки 216

Додатки 218

ВСТУП

Актуальність дослідження.

Сучасне китайське фортепіанне мистецтво неможливо уявити поза впливами традицій європейського класико-романтичного піанізму, на яких ґрунтується технологія фортепіанної гри та основний масив фортепіанного репертуару китайських піаністів. Специфічною ознакою китайської фортепіанної культури сьогодення є великий пієтет перед постатями видатних композиторів-класиків та представників доби романтизму, які зробили надзвичайний внесок у розвиток фортепіанного виконавства і заклали фундамент розвитку світового музичного мистецтва у XX столітті та на сучасному етапі його існування.

Доробок композиторів класико-романтичної доби у створенні фортепіанної музики дотепер вважається неперевершеним, а внесок кожного з них є унікальним. Кожен з композиторів був прекрасним піаністом, знав усі тонкощі фортепіанного виконавства і мав індивідуальне бачення власної творчої місії. Так, наприклад, фортепіанні (клавірні) сонати і концерти В. А. Моцарта є досконалим втіленням класичного канону у музичному мистецтві. У фортепіанних творах Л. Бетовена спостерігаємо яскраво виражену тенденцію до самовираження, що полягає у бунтарстві, прагненні особистої творчої свободи, боротьбі із долею, самовдосконаленні.

Фортепіанні твори композиторів-романтиків об’єднано концептом любовно-ліричного, інтимного світосприйняття, а головною рушійною силою, що спонукає до творчості, стає почуття закоханості, намагання бути щасливим. Прикладом такого ставлення до творчого процесу є фортепіанна музика Р. Шумана, написання якої було інспіроване його дружиною, талановитої піаністкою К. Шуман-Вік, першою виконавицею і пропагандисткою фортепіанних творів свого чоловіка.

Композитори К. М. Вебер і Ф. Шуберт, будучи прекрасними піаністами, розпочали реформування фортепіанної музики у бік віртуозності і

програмності, однак зробили акцент на камерно-вокальній та оперній сферах. Їхні наміри було реалізовано двома геніями фортепіано – Ф. Шопеном, творчість якого буквально пронизана відчуттям ностальгії за Батьківщиною, яку довелося покинути у 18-річному віці, і Ф. Лістом, у фортепіанній музиці якого одержала відображення свідомість людини-космополіта, яка прагне охопити Всесвіт.

Кожен з композиторів мав піаністичні знахідки, які стали ознакою стилю і були продовжені у творчості послідовників. Моцартівська вишуканість, бетовенська патетика, шубертівська лірика, веберівський стиль *brilliant*, шуманівська картинна програмність, шопенівська поетичність, лістівська трансцендентність вже давно стали категоріальними поняттями. Однак деякі складові стилю фортепіанних творів цих композиторів не отримали достатнього осмислення у науковій літературі. Серед них – специфічні поліфонічні прийоми, притаманні фактурі фортепіанних творів Ф. Шопена, та їх подальший розвиток і трансформація у творчості наступних поколінь європейських і світових композиторів.

У порівнянні з попередніми епохами романтики переосмислюють засади поліфонічної техніки у відповідності до естетичних цінностей і принципів актуального художнього стилю. Спираючись головно на гомофонно-гармонічний тип викладу, композитори романтичної доби розмаїто і винахідливо використовують контрапунктуючі елементи, надають їм нового образно-смислового тлумачення. Індивідуалізації і оновлення зазнають традиційні види поліфонії, що сформувались у європейській музиці попередніх епох, такі як контрастна, підголоскова, рідше – імітаційна поліфонія. Окрім того представники романтичного стилю формують і деякі нові закономірності взаємодії мелодичних голосів у звуковій тканині. До них відноситься і т. зв. «дуетна поліфонія», яку трактуємо як один з різновидів прихованої поліфонії, однак, з більш послідовним проведенням відносно завершених мелодичних побудов, що виокремлюються у фактурі. Дуетна поліфонія виникає унаслідок виділення з гомофонної фактури не одного, а

двох самостійних голосів, кожен з яких веде свою мелодичну лінію і разом вони об'єднуються в інструментальний дует. Зазвичай, в його утворенні задіяна пара крайніх голосів, з обов'язковою участю баса, тоді як у середніх головах виникає акордово-гармонічна фактура. Мелодизовані голоси є функціонально рівноправними і між ними відбувається контрапунктичне узгодження за принципами поліфонічного двоголосся.

Видається доцільним докладніше розглянути низку характерних прикладів поліфонічного мислення романтиків на прикладі фактури фортепіанних творів Ф. Шопена, виділяючи як одну з його провідних засад саме «дуетну поліфонію». Саме вона стала відмітною й виразною ознакою композиторського стилю видатного польського майстра, поряд із шопенівською домінантою з секстою в гармонії або дзеркальною репризою у сонатній формі. Але гармонічні та формотворчі інновації польського генія були ретельно досліджені, тоді як поліфонічні елементи його музичної мови, зокрема вплив дуетної поліфонії на фактуру фортепіанних творів у доробку самого Ф. Шопена та творчості представників наступних генерацій залишається практично невивченим. У цьому переконує ознайомлення із величезною кількістю літератури, у якій досліджено фортепіанний доробок Ф. Шопена та його творчих послідовників, в тому числі в українській музиці. Потреба у більш детальному висвітленні питань, пов'язаних із вивченням поліфонічних елементів, зокрема і такого його специфічного різновиду як дуетна поліфонія у надзвичайно розвиненій фактурі фортепіанних творів доби романтизму і творчості композиторів початку XX століття, визначає **актуальність** обраної теми.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі джазу і популярної музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Тема дисертації відповідає комплексній темі № 4 «Західноєвропейська музика XIX–XXI ст.: художньостильові тенденції, теоретичні засади» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи ЛНМА імені М. В. Лисенка на період 2020-

2025 рр. Тема дисертації затверджена вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка (протокол № 6 від 16 грудня 2021 року) та уточнена вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка (протокол № 12 від 19 грудня 2024 року).

Метою дослідження є розгляд поліфонічних прийомів у фактурі фортепіанних творів Ф. Шопена, зокрема проявів дуетної поліфонії, у проекції на творчість композиторів другої половини XIX – початку XX ст.

Головні **завдання** дисертації сформувались з урахуванням зазначеної мети:

1) здійснити огляд спеціальної літератури з проблематики поліфонічної техніки у творчості композиторів-романтиків і зокрема Ф. Шопена;

2) дослідити засади використання поліфонії у фортепіанній творчості Ф. Шопена;

3) визначити естетичні передумови використання поліфонічних прийомів у фортепіанній музиці доби романтизму і національну специфіку романтичної традиції польського фортепіанного мистецтва;

4) виявити стилістичні та технологічні закономірності використання поліфонічних прийомів, зокрема дуетної поліфонії, у творчості Ф. Шопена;

5) дослідити моделі поліфонічної техніки, зокрема дуетної поліфонії, у фортепіанній музиці другої половини XIX – початку XX ст. в аспекті переломлення шопенівських традицій.

Об’єкт дослідження – європейська фортепіанна музика XIX – початку XX ст.

Предмет дослідження – поліфонічні прийоми фактури фортепіанних творів Ф. Шопена та обраних композиторів XIX – початку XX століть.

Матеріалом дослідження обрано фортепіанні твори Фредеріка Шопена, Клода Дебюссі, Миколи Лисенка, Кароля Шимановського.

Теоретичну основу дослідження складають чотири основні групи джерел:

1) наукові праці, у яких досліджено теоретичні аспекти поліфонії та музичної фактури (І. Пясковський, С. Мірошниченко, І. Сніткова,

В. Москаленко, О. Сокол, Н. Супрун-Яремко, Й. Хомінський, М. Чернявська, І. Денисенко, В. Приходько, О. Бурська та ін.);

2) публікації, у яких досліджується творчість Ф. Шопена, в тому числі порушуються питання дуетної поліфонії (З. Яхімецький, Й. Хомінський, Я. Ядацький, І. Понятовська, З. Лісса, М. Томашевський, Дж. Самсон, Ж. Ж. Айгельдінгер, Б. Смоленська-Зелінська, К. Шамаєва, Л. Касьяненко, Д. Резник, О. Кріпак, А. Волик, С. Школяренко та ін.);

3) публікації, у яких висвітлено творчий доробок європейських композиторів кінця XIX – початку XX ст., в тому числі в аспекті спадковості традицій Ф. Шопена (М. Томашевський, М. Лонг, О. Гиса, С. Гончаренко, І. Горбунова, В. Жаркова, Т. Рощина, Н. Усенко, Р. Ховат, С. Яроциньский та ін.);

4) наукові праці стосовно питань фортепіанної творчості М. Лисенка у її зв'язках з традиціями Ф. Шопена (Л. Корній, Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Лігус, Н. Рябуха, Р. Ніколенко, А. Новак та ін.).

Методологія дослідження ґрунтується на аналітичному методі, який належить до сфери гуманітарних знань і дає підстави визначити специфічні особливості проявів поліфонії у фактурі фортепіанних творів Ф. Шопена та його творчих послідовників. Для узагальнення відомостей щодо шопенівської поліфонії застосовано системний метод, якому властиві пошуки взаємозв'язків і взаємодії окремих компонентів у рамках цілого. Враховуючи специфіку музичного матеріалу, а також мету і завдання дослідження, долучено деякі інші методи теоретичного дослідження (аналіз і синтез, розумове моделювання, сходження від абстрактного до конкретного та ін.).

Наукова новизна матеріалів дисертаційного дослідження полягає:

– у вивченні фортепіанної творчості Ф. Шопена під іншим кутом зору, з позицій використання поліфонічних прийомів і зокрема дуетної поліфонії у фактурі фортепіанних опусів;

– у виявленні спадковості принципів і моделей шопенівської поліфонії, зокрема такого різновиду як «дуетна поліфонія» у фортепіанній музиці композиторів другої половини XIX – початку XX ст., в тому числі у творчості К. Дебюссі, М. Лисенка, К. Шимановського;

– у визначенні шопенівських впливів на підставі спільності жанрової основи та в індивідуальних проявах, що відображають специфіку композиторського мислення авторів.

Практичне значення результатів проведеного дослідження полягає в можливості використання матеріалів дисертації у навчальній та творчій діяльності піаністів:

– в роботі над фортепіанними творами Ф. Шопена та композиторів другої половини XIX – початку XX ст.;

– для підготовки матеріалів для читання лекційних курсів, пов’язаних із фаховою підготовкою студентів спеціалізації «Фортепіано» та суміжних спеціальностей у вищих музичних навчальних закладах України («Історія фортепіанного мистецтва», «Поліфонія», «Історія світової музики» та ін.);

– у вивченні фортепіанної музики композиторів XIX – початку XX ст. в аспекті втілення фактурних особливостей дуетної поліфонії.

Апробація результатів. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри джазу і популярної музики ЛНМА імені М. В. Лисенка та на аспірантських звітах. Основні положення дисертаційного дослідження оприлюднювалися у виступах на п’яти всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: XXIII міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 29–31 березня 2024 року), III міжнародній науково-практичній конференції кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, присвяченій 180-річному ювілею Академії (Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 25 травня 2024 року), міжнародній науково-практичній конференції «Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції» (Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України, 26 червня 2024 року), міжнародній науковій

конференції «Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір» (Київ, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 08–10 жовтня 2024 року), VIII всеукраїнській науковій конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, НАКККіМ, 7 листопада 2024 року). Тези трьох доповідей опубліковано.

Публікації. За темою дисертації опубліковано чотири одноосібні наукові статті у спеціалізованих фахових виданнях категорії «Б», затверджених ДАК МОН України та одна стаття у співавторстві у закордонному фаховому виданні категорії «А».

Структура роботи. Відповідно до мети і завдань, дисертаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 218 сторінок, з них основного тексту – 198 сторінки. Список використаних джерел налічує 191 позицію.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ І НАЦІОНАЛЬНІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІФОНІЧНИХ ЗАСАД ТВОРЧОСТІ Ф. ШОПЕНА

1.1 Естетичні характеристики та типологія поліфонічної техніки романтизму

Західноєвропейське музичне мистецтво XIX століття залишило у історії європейської музичної культури неперевершений творчий доробок, інспірований появою і розвитком стильових тенденцій доби романтизму, які збагатили композиторську творчість багатьма новими рисами, особливо в образному змісті та засобах виразності. Не залишилася осторонь і поліфонія як склад багатоголосої музики, спосіб утворення фактури, особливий тип поєднання голосів. У музиці композиторів доби романтизму вона зазнала індивідуальних проявів, багато в чому відмінних від ренесансного і барокового розуміння.

Поліфонія доби романтизму творчо переосмислила і продовжила еволюційні тенденції розвитку поліфонічного мистецтва віденських класиків. На цьому фундаменті відбулося формування власної специфіки, індивідуальних проявів поліфонічного мислення у творчості кожного з видатних композиторів-романтиків. Тож варто коротко накреслити основні інновації поліфонічної техніки доби класицизму, головно у їх проєкції на її романтичну інтерпретацію.

Звернення до інструментальних і вокально-хорових творів Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Беховена доводить вагомість і значущість у їхній творчості поліфонічних прийомів і поліфонічних форм. Думка, ніби у віденських класиків поліфонія відходить на другий план, є справедливою лише в тому сенсі, що конструктивною основою композиторської творчості, особливо в галузі інструментальної музики, стають не поліфонічні, а гомофонні форми. Головним підґрунтям для прояву композиторської майстерності віденських

класиків та інших представників музичного класицизму у царині поліфонії стало глибоке розуміння ними значно ширших виразових можливостей поліфонічної техніки у взаємодії з гомофонно-гармонічною фактурою і, відповідно, збагачення нею жанрів, які виникли як гомофонні, і в той час протиставлялись музиці контрапунктичного складу.

Імітаційне та контрапунктичне збагачення гомофонної фактури відбувається у поліфонічному письмі Й. Гайдна, що особливо яскраво проявляється в його інструментальних творах, хоча передусім поліфонічна техніка у всьому багатстві репрезентована в його духовних опусах. Щодо його Missa Cellensis (Mariazeller-Messe) у редакторській передмові до нотного видання Андреас Бальштадт та Фолькер Каліш аналізують особливості його стилю: «У «Маріацельській месі» Гайдну переконливо вдається створити специфічний синтез між високими вимогами «автономної» художньої музики, які відображені у відповідних композиційних техніках (наприклад поєднання контрапункту з сонатною формою у Vivace з «Kyrie»), та естетичними вимогами «зрозумілості», які висував його час, з іншого боку» [78, с. 4].

Натомість торкаючись таємниці незмінної популярності його камерних ансамблів, ще у 1880 році зазначалось: «Його пізні квартети не завжди вкладаються в чотири частини, композитор також не дотримується постійного тематичного узгодження чотирьох інструментів як неодмінного принципу квартету. Два і три голоси в них вільно чергуються з чотирма голосами, а гармонічний супровід мелодії - з поліфонічними епізодами. Частково в цьому полягає секрет нев’янучої свіжості цих творів, що незмінно вражають» [126]

Тож Гайдн у своїй інструментальній творчості вже частково прокладає шлях до важливого в добу романтизму синтезу гомофонно-гармонічних засад з контрапунктичними елементами, і передусім – з вільним трактуванням останніх.

Значно важливішою є роль поліфонії в усій багатоманітній спадщині В. А. Моцарта, аніж може видаватись згідно поширеній традиції трактування моцартівського стилю як вершини гомофонно-гармонічної системи класиків.

В цьому контексті вельми показовою є позиція німецького дослідника М. Г. Шміда щодо музичної мови опер В. А. Моцарта. Цю позицію зрештою можна поширити загалом також і на всю творчість віденських класиків, головно Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Музикознавець відводить контрапунктичному елементу у системі виразових засобів опер Моцарта «підпорядковану та технічно істотну, але не центральну роль». Натомість в аналітичних студіях він пропонує зосередитись на «пошуку правильного тону», через який «у музично-сценічному дійстві поєднується реальне та нереальне» [167, с. 52].

В контексті основної проблематики дисертації спеціально пдкреслюємо, що одним із аспектів «правильного тону», згаданого Шмідом, є мелодична структура, в якій, у свою чергу, винахідливо взаємодіють суто гомофонно-гармонічні і контрапунктичні ознаки, гармонічна колористика і диференціація мелодичної лінії [167, с. 52].

Відмітною ознакою поліфонії класиків, яка відзначалась багатьма дослідниками, є синтез контрапунктичної та мотивної роботи як в поліфонічних, так і в гомофонних формах. Наприклад, у індивідуальному стилі Моцарта поліфонічні елементи займають вельми суттєве місце і у типово гомофонних формах. Досконалою є техніка контрапунктування у фіналі симфонії № 41 «Юпітер» і в насиченій інтенсивними перетвореннями основного тематичного матеріалу фузі c-moll для струнного квартету KV 546 В. А. Моцарта. Хоча контрапунктичні елементи і не виступають на перший план у його сонатно-симфонічних циклах чи оперних артефактах, але становлять невід’ємну частку виразової системи митця. На цьому зосереджують увагу дослідники, аналізуючи поліфонічні елементи його інструментальних опусів.

«Використання «стилю фуги» (fugierten Stil) притаманне творчості Моцарта у багатьох творах, що розглядається у численних наукових працях. Поліфонічні форми, зокрема канон, жодним чином не обмежуються традиційною для них духовною вокальною музикою, хоча у цій сфері

(поліфонічна техніка – Ань Лу) справді вражає своїм розмаїттям та художньою досконалістю. Проте і у всіх інших, інструментальних і вокальних жанрах композитор часто включає канон і фугоподібні імітації» [163].

У Моцарта, як і у Гайдна, на романтичне мистецтво проєктується передусім вільне винахідливе трактування контрапунктичних елементів, що долає обмеження традиційних барокових поліфонічних правил, хоча і Гайдн, і Моцарт їх досконало знали. В цьому контексті ще раз нагадаю вищенаведену характеристику Маріацельської меси Гайдна, в якій наголошується поєднання «вченості» у традиційному сенсі з вимогою часу – зрозумілістю виразу.

Про роль поліфонічних інновацій у творчості Л. ван Бетовена написані сотні грунтовних досліджень, тож немає сенсу спеціально обговорювати цю проблематику. В контексті обраної теми дисертації звернемо увагу на наступний висновок дослідника, який концентровано викладає основні принципи поліфонічного мислення композитора: «Новаторськими рисами поліфонічного мислення відзначаються фінальні фуги у пізніх фортепіанних сонатах Л. Бетовена (сонати ор. 102 № 2, ор. 106). Включення поліфонічної техніки означало розширення композиційних можливостей, які Бетховен ще більше розвинув у своїй пізній творчості *через часте використання унісону - іншого полюса композиційного континууму* (курсив наш – *Ань Лу*)… Бетховена дедалі більше хвилювали питання провідного голосу, навіть поза дотриманням засад контрапункту, оскільки він загалом намагався «усамостійнити голоси», тобто досягти лінійної взаємодії окремих голосів у гармонічній фактурі» [112, с. 216].

У цьому спостереженні рельєфно окреслюються передумови саме романтичного підходу до застосування поліфонічних прийомів, на основі диференціації провідної мелодичної лінії, яка мислиться композитором як основний носій образного змісту.

Аналіз численних поліфонічних прийомів і елементів у музиці віденських класиків переконує в тому, що в тканині музичних творів вони виникали на двох рівнях:

1) у дрібних синтаксичних побудовах – короткочасних імітаціях, канонах, канонічних секвенціях, безкінечних канонах тощо;

2) у масштабних поліфонічних формах – фугах, фугато, канонах в окремих частинах або розділах великих музичних композицій, а також в імітаційній або фугованій будові музичних тем та у зв'язуючих побудовах між ними.

Поліфонічна техніка сприяє тому, що гомофоний склад і контрапунктування взаємно посилюють свої виразові якості, що з особливою рельєфністю проявляється у мотивній роботі з тематичним матеріалом, заснованій на принципах повторності. Розосередженні за різними голосами фактури, повторювані побудови можуть бути організовані і в поліфонічний, і в неполіфонічний спосіб. У випадках, коли мотивне повторення виконує власне розвиткові функції, навіть якщо матеріал зберігає цілісний, замкнутий вигляд, обов'язкого відбувається його фактурно-контрапунктичне або імітаційне оновлення. Реалізація поліфонічних прийомів у гомофонній тканині відбувається завдяки різним видам фігурації, унаслідок чого виникає феномен поліфонізованої гармонії.

Повертаючись до романтичного мистецтва, вкажемо, що основні його тенденції – свобода форми, сміливі зіставлення жанрів, вільна трансформація тематизму у варіантно-варіаційній багатоманітності, максимальна диференційованість фактурного простору та ін. – були передбачені вже у творчості пізнього Л. Бетовена, яка хронологічно співпала з народженням нового стильового напрямку європейської музики. Разом із тим, ранні романтики не сприйняли новацій пізнього Бетовена в галузі поліфонічного мислення, зокрема бетовенських методів поліфонізації гомофонної фактури. Композитори-романтики прийшли до власного погляду на поліфонію, який полягав у характеристичності музичних образів, посиленні індивідуалізації тематизму, виявленні пісенного начала. Народжувалась нова тематично контрастна і жанрово різнорідна поліфонія.

Новий тип контрастно-тематичної поліфонії був поширений в характеристичних картинах програмної музики, де відбувалося зіставлення ліричного героя та його оточення; він також траплявся в поєднанні лейтмотивів та інших персоніфікованих тем в оперних творах доби романтизму. Програмність, що стимулювала створення великих композицій в різних жанрах інструментальної музики, посприяла виникненню поліфонічності завдяки суттєвому розвитку інструментальної, в тому числі фортепіанної, фактури. Повнозвуччя й розгалуженість голосів, велика кількість подвоєнь, протидія мелодичного руху надавали підстави для насичення супровідних голосів тематичними інтонаціями, народжували в надрах фактури поліфонізацію музичного викладу. Своїм корінням романтична мелодика занурювалась у фольклорні джерела, а також у побутову музику, яка набувала поетизовано-піднесеного характеру у виразі потаємних почуттів ліричного героя. Ці естетичні засади не могли не вплинути на інтерпретацію поліфонічних елементів, зокрема у багатоманітних формах стилізації народно-пісенних джерел і народно-танцювального багатоголосся.

З розвитком романтичного напрямку західноєвропейське музичне мистецтво XIX століття збагатилося багатьма новими рисами в образному змісті та засобах виразності і поліфонія не залишилася осторонь цих процесів. «Свій внесок зробили романтики і в поліфонію, значно посиливши індивідуалізацію тематично контрастних голосів, що було пов’язано з програмністю їхньої музики. Традиційна форма фуги в романтиків у зв’язку з новою концепцією мистецтва набуває певних змін у складі сонатної форми (Соната h-moll Ліста), варіаційного циклу («Танець смерті» Ліста), сонатно-симфонічного циклу («Фантастична симфонія» і «Гарольд в Італії» Берліоза, «Данте-симфонія» і «Фауст-симфонія» Ліста), творів контрастно-складної форми (фортепіанна фантазія «Мандрівник» Шуберта, чотиричастинна композиція якої увібрала особливості жанрів сонати, варіацій, концерту, фуги і власне фантазії), у малому циклі «прелюдія і фуга», у складі кантатно-

ораторіальних творів («Meca» As-dur і «Meca» Es-dur Шуберта). Загальною ж тенденцією поліфонії романтиків стала її ліризація» [62, с. 131–132].

Специфічні особливості романтичної поліфонії складалися поступово. Твори ранніх романтиків містили доволі обмежену кількість поліфонічних засобів. Так, опуси Ф. Шуберта значною мірою нагадують нам стиль клавірного письма Й. Гайдна чи В. А. Моцарта з обмеженим застосуванням поліфонії, а перші романтичні опери (К. М. Вебер та ін.) практично не містять контрапунктичних епізодів. Більш широкому залученню поліфонічних засобів та якісному перетворенню поліфонії з барокової на романтичну посприяло формування нового, суто романтичного типу образності та пошук відповідних засобів музичної виразності у творчості Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, передусім в їхній фортепіанній музиці. Характеристичність музичних образів, повнозвучність та особлива розгалуженість голосів призвели до посилення індивідуалізації тематизму і посприяли розвитку контрастної поліфонії в аспекті вже зазначеної ліризації музичного змісту.

Інноваційне використання поліфонії у творчості композиторів-романтиків полягало у створенні за допомогою різних поліфонічних прийомів певних образно-емоційних характеристик. В свою чергу, основним імпульсом до винахідливого застосування поліфонічних прийомів стала індивідуалізація тематизму, що нерідко спиралась на характерні фольклорні звороти. Народжувалась і нова, тематично контрастна, жанрово різнорідна поліфонія.

Зіставлення героя та навколишнього середовища, яке не завжди могло зрозуміти його високі поривання, характеристичні картинні символи в програмній музиці Г. Берліоза та Ф. Листа, розгалужені системи лейтмотивів та інших персоніфікованих тем в операх Р. Вагнера обумовили інноваційний розвиток контрастно-тематичної поліфонії, відмінної від поліфонії у творах віденських класиків. Унаслідок характеристичності тематизму контрастна поліфонія також набула нового значення у непрограмній музиці композиторів-романтиків. У їхніх творах виникають контрапунктування мотивів різних тем,

інструментальні дуети, діалогічність контрапунктуючих голосів та інші суто романтичні форми.

У творах композиторів-романтиків спостерігається особливе ставлення до форми фуги, яка у найбільш значимих творах звучить по-новому, з тією самою характеристичністю, яка визначає сутність музичного романтизму. Фуга перестає бути самодостатньою музичною формою і сильно змінюється, втрачаючи свої властивості. Загальна композиція фуги виявляється романтично вільною, з різними формотворчими принципами, а фактура – переважно гомофонно-гармонічною. Спостерігаються спроби утворення симфонічної фуги – в увертюрах і симфоніях замість сонатного Allegro (Мендельсон, Берліоз, Сен-Санс) та імітаційної (фугованої) репризи в сонатних формах одночастинних інструментальних творів, із можливістю більш стислого та концентрованого викладу того, що було висловлене у попередніх розділах форми. Йдучи від одноголосся до багатоголосності та акордового повнозвуччя, композитори створювали в репризах велику напругу, що відповідало художній концепції твору.

Звичайно, всі ці особливості складалися не відразу. У творах ранніх романтиків (К. М. Вебер, ранній Ф. Шуберт), орієнтованих на стиль Й. Гайдна і В. А. Моцарта, їх ще немає. Але поступове становлення характерних образів романтичного мистецтва спричинило застосування композиторами доби романтизму поліфонічних засобів та їхнє кардинальне перетворення.

Тож можна висунути припущення, що передумовами виникнення дуетної поліфонії у фортепіанній музиці доби романтизму стали загальні тенденції розвитку поліфонічного мистецтва у творчості віденських класиків та їхнє переосмислення у творчості композиторів-романтиків, із формуванням власної специфіки та індивідуальними проявами у площині формотворення і фактури, відмінними від ренесансного і барокового тлумачення поліфонії як мистецтва контрапунктування. Композиторів доби класицизму і ранніх романтиків об’єднувало глибоке розуміння багатих семантичних

можливостей поліфонічної техніки і збагачення нею жанрів, які виникли вже в новому естетико-стильовому вимірі.

Поліфонізація фактури у романтичному стилі являла собою різні форми і способи взаємопроникнення гомофонно-гармонічного складу і принципів контрапунктування. Дуже доречною щодо окреслення особливостей такого типу фактури видається дефініція одного з провідних польських теоретиків Казімєжа Сікорського, який впроваджує термін «т. зв. поліфонізуючої техніки, яка поєднує в собі риси головних типів (поліфонії – Ань Лу). В принципі це гомофонна конструкція, в якій, однак, окремі або й усі голоси виявляють певну самостійність і незалежність завдяки мелодичній фігурації. Гомофонічна і поліфонізуюча техніка входять у предмет науки гармонії» [169, с. 16].

Згадана нова естетична позиція щодо використання поліфонічних елементів у фактурі романтичної музики обумовила низку особливостей у роботі з тематичним матеріалом, зокрема суттєво вплинула на форми мотивного розвитку з обов'язковим фактурно-контрапунктичним або імітаційним оновленням тематичних елементів, в тому числі у різних видах фігураційно-мелодичного розгортання. У різні форми і типи письма, що стають основою індивідуального композиторського стилю, проникає ясність голосоведення, успадкована від полімелодичної фактури інструментальних творів Й. С. Баха.

Щодо типології, слід виокремити два основні види поліфонії, які розвивалися у добу романтизму. Вона мають давнє походження, однак не втратили своєї актуальності у творчості композиторів XIX століття. До них належать:

1) *контрастна* поліфонія, яка в період романтизму здобула надзвичайно важливого значення унаслідок розвитку тенденції до характеристичності музичного тематизму;

2) *імітаційна* поліфонія, принципи розвитку якої наслідують найважливіші ознаки поліфонічного мистецтва попередніх епох.

Дослідники зазначають, що імітаційна поліфонія у творчості композиторів-романтиків не мала настільки численних, яскравих і самостійних проявів, як контрастна поліфонія з характерним для неї контрапунктуванням самостійних мелодичних ліній. Саме цей останній тип поліфонічного викладу дозволяв представникам романтизму вільно втілити свої творчі задуми. Вельми влучно окреслив новаторський підхід композиторів-романтиків до застосування поліфонічних елементів у музичному виразі швейцарський вчений Ернст Курт у своїй знаменитій праці «Романтична гармонія і її криза в „Трістані“ Вагнера»: «Аж ніяк не можна вважати, що комбінації тем дійсно означають повернення до техніки передкласичного лінеарного контрапункту… Набагато частіше багатоголосся та його поліфонічні ознаки обумовлюються гармонічною природою» [142, с. 345].

Ця цитата одного з провідних дослідників гармонії романтизму співзвучна до наведеної вище дефініції Сікорського щодо специфічної для романтиків «поліфонізуючої фактури» і може служити ще одним аргументом на користь впровадження терміну «дуетної поліфонії» власне як одного з центральних прийомів серед інших, що забезпечують диференціацію мелодичної лінії романтичних фортепіанних творів на кілька взаємодоповнюючих ліній.

Щодо особливих різновидів поліфонії, які виникають у добу романтизму, слід вказати на такий різновид, як *жанрова* поліфонія, специфіка якої полягає в жанровій трансформації матеріалу і контрапунктичному поєднанні кількох різножанрових тем. Також у добу романтизму дістає розвитку відомий за численними зразками інструментальної поліфонії вільного стилю принцип *прихованого двоголосся*, що виникає внаслідок мелодичного збагачення голосів фактури. У творчості композиторів-романтиків, особливо у представників слов’янських національних шкіл, значно більшої ролі набуває принцип *підголоскової* поліфонії, що йде від

народно-пісенного і народно-інструментального виконавства і проникає у професійне мистецтво.

Власне значне розширення трактування поліфонічної техніки у добу романтизму, надання їй численних нових образно-смислових тлумачень та конститутивних функцій спонукає нас активніше застосовувати термін «контрапункт» як паралельний до терміну «поліфонія»надаючи водночас ширше тлумачення взаємодії самостійних лінеарних голосів. Виступаючи як дуже зручне і ємне поняття, що характеризує один з історичних пластів західноєвропейської музики, який має власну специфічну стилістику, семантику й особливу техніку письма, це поняття визначає певний тип об'єднання голосів, в організації яких домінує принцип мелодизації та функціональної рівноправності, із застосуванням певного кола мовно-музичних засобів, лінеарністю розгортання, ритмічною компліментарністю та багаторівневим узгодженням.

Показово, що один з провідних теоретиків XX ст. Дітер де ля Мотте, називає свій підручник «Контрапункт», мотивуючи це тим, що його «підручник… не встановлює жодних правил і не намагається стисло передати традиційні правила, а лише спрямовує читача на ті засади, за допомогою яких творились знамениті шедеври, і які він тепер може усвідомити. Підручник, який не відфільтровує жодного «суворого правила» музики, а радше навчає, як творили певні великі композитори в різні часи» [154, с. 7].

Тлумачення поняття контрапункту занурює нас у найбагатший світ образів, звуків і барв, які були точною і надзвичайно переконливою характеристикою комплексу відмітних ознак, властивих поліфонічному багатоголоссю.

Похідним від поняття контрапункт є поняття *контрапунктування*. У музичній теорії і практиці доби романтизму це поняття розумілося у двох основних значеннях:

1) як процес розгортання мелодизованого голосу, що є компонентом поліфонічної фактури;

2) як взаємозв’язок мелодично розвинених голосів, заснованих на автономному русі й узгоджених між собою за звуковисотністю і хронотопом, що додаються один до одного за принципом ритмо-інтонаційної подібності або контрасту.

Контрапунктування розумілося як *процес*, сутність якого визначався певними правилами щодо написання кожного голосу і щодо принципів поєднання голосів. Якщо писати голоси поліфонічного багатоголосся потрібно було за принципом лінеарності, то для їхнього поєднання застосовувався принцип контрапунктування. Цих правил мали дотримуватися всі композитори, тому їх можна виявити в кожному поліфонічному творі.

Принцип контрапунктування вимагав узгодженості функціонально рівноправних і самостійних у своєму розгортанні голосів поліфонічного твору за кількома параметрами, і передусім за мелодичним, метроритмічним, структурним і звуковисотним співвідношенням. Саме за принципом контрапунктування взаємодіють між собою мелодичні голоси у поліфонізованих фрагментах творів Шопена, зокрема і у прикладах дуетної поліфонії його фортепіанної фактури.

Щодо терміну *поліфонія*, то він має грецьке походження і є давнішим за термін контрапункт, однак в музичній теорії та практиці він дістав пізнішого застосування і більш локального поширення. Цей термін походить від грецького πολυς – багато та φωνή – звук, голос, що і розуміється як багатозвуччя або багатоголосся. Він виник у період античності разом із поняттями *гомофонія* (від грецького ὁμό – один та φωνή – звук, голос) і *гетерофонія* (від грецького ετερός – інший та φωνή – звук, голос), якими позначалися інші види багатоголосся: під гомофонією у давньогрецькій теорії музики розумілася наявність одного провідного і кількох супроводжуючих голосів, під гетерофонією – дублювання провідного голосу іншим, під поліфонією – поєднання кількох емансипованих, рівноправних мелодичних голосів.

У значенні багатоголосся і як синонім поняття «контрапункт» термін «поліфонія» став використовуватися в німецькій музичній теорії другої половини XIX століття і був перенесений у Східну Європу, де з часом закріпився, в тому числі і в Україні, поширився в науковому категоріальному апараті і в дидактичній практиці.

В тому сенсі трактує дану категорію відомий німецький музикознавець Карл Дальгауз: «Провідним принципом викладання композиції в Лейпцизькій консерваторії [...] була ідея «поетичного контрапункту»: тобто, контрапункту, який, з одного боку, базується на фугах Баха, котрі трактуються як характерні п'єси, засновані на гармонічно-мотивній поліфонії, з іншого ж – на категорії «поетичного», яка була центром романтичної естетики Шумана. і Мендельсона… І оскільки «поетичної» субстанції музики навчити неможливо, твори, написані під впливом Лейпцизької школи, чітко виявляють, що музичне мислення — особливо те, що надихається ідеєю «поетичного» — базується насамперед на контрапункті, а не на гармонії, на контрапункті, який формується у вільній композиції та її гармонічних імплікаціях, і водночас він сам обумовлює гармонічні засоби» [103, с. 26].

З часом, вже у XX столітті, а особливо в сучасному науковому дискурсі XXI ст., виникли складніші, більш широко тлумачені філософські розуміння і формулювання щодо визначення цього поняття. Воно стало придатним не лише для визначення певного типу музичної фактури, але й набуло більш загального трактування, позначаючи артефакти культури в цілому та її складових, в тому числі й літератури. Поліфонія стала однією з найбільш поширених категорій в культурознавстві, літературознавстві та інших гуманітарних науках. В останні десятиріччя термін «поліфонія» використовується як метафора в широкому спектрі дослідницьких концепцій. Через широку мережу метафоричних зв'язків категорія поліфонії набула значно ширшого смислового поля, ніж вона трактується у суто музичному сенсі. Головною перевагою застосування цього терміну є можливість

окреслити через нього складну мережу зв’язків явищ одного порядку, що взаємодють між собою на рівних засадах.

Зокрема варто навести одне з таких тлумачень, що пояснює метафоричність трактування категорії «поліфонії», проектуючи його на широку сферу функціонування культурних пластів сучасного глобалізованого суспільства:

«Поняття культури розуміємо як відкриту синкретичну систему, як домінуючий синтез прогресивних почуттів і думок усього людства, яка синтезувала наступні типології поліфонії концепцій культури: описові надбання, як найвищі досягнення артефактів системи функціонування людини, людства, що створюються в ході культурного процесу; історичний тип, який ґрунтується на вивченні механізму передачі культурної спадщини; нормативна система моделювання вчинків людської поведінки; як психологічний тип людських відносин; структурний тип, як сукупність відносин між частинами; генетичне походження культури як свідчення первинності інформативного ресурсу у процесі семіотичної діяльності людства» [37].

1.2 Особливості використання поліфонії у фортепіанних творах Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста

Поліфонія у фортепіанній музиці композиторів-романтиків є надзвичайно специфічним явищем. Музика романтичного стилю, усі її досягнення та відкриття насамперед несли в собі ідеї та новації, досить далекі від основних тенденцій поліфонічного мислення попередніх епох. На трактування поліфонії у фортепіанних творах XIX століття безпосередньо вплинуло романтичне світосприйняття, утвердження цінностей духовного світу творчої особистості, оспівування ліричних почуттів, інтерес до всього незвичайного та потойбічного. Відкидаючи критерії розуму і надаючи пріоритет співпереживанню та співчуттю, романтична естетика вплинула на

особливості художнього змісту, що призвело до пошуку нових форм і жанрів, до переосмислення і трансформації системи засобів музичної виразності, яка існувала раніше. Представник львівсько-варшавської філософської школи Владислав Татаркевич дає вельми влучне визначення романтизму як цілісної світоглядної системи з її специфічною виразовою системою: «Романтизм прагне сягнути крізь поверхню речей у глибину буття, намагається поетичними уявленнями проникнути в душу світу. Щоби потрапити у приховані, таємні світи, які можна зрозуміти лише таким чином (через поетичний образ світу – *Ань Лу*), романтизм критикує раціональність Просвітництва, перебирає на себе функції філософії і занурюється в екстатичні стани, щоби досягнути знання» [178, с.276].

Епоха романтизму обумовлює розквіт гомофонно-гармонічного типу викладу, в якому мелодика як досконала нарація вільного творчого духу підпорядковує собі все довкола, всі інші елементи виразу, надаючи їм виняткової експресії і багатобарвності. Поліфонічні елементи мисляться у цій системі так само вільно, неконвенційно і індивідуально у кожного з композиторів-романтиків. Їх використання пов’язане здебільшого з вільною полімелодичною фактурою, прихованими підтекстами і смислами, що відчитуються через вдумливу диференціацію мелодичної лінії, вражають багатством хроматизованих гармоній та винахідливого застосування контрапункту.

Нові відкриття в галузі гармонії надали широкі можливості для розвитку поліфонії, що трактується в романтичному світогляді, згідно з його естетичними канонами, вельми широко. Ці інноваціх проявилися не лише в багатстві образів та виразових засобів, а й у особливій природі мелодичного тематизму та формотворення. Своєю чергою, поліфонія також вплинула на музичну мову композиторів-романтиків, будучи причетною до втілення нового змісту романтичної музики як важливий чинник системи виразових засобів.

Поліфонічні твори композиторів-романтиків постають в новому образному тлумаченні і новому значно розширеному трактуванні контрапунктування як особливого способу поєднання самостійних голосів. Сама ж центральна поліфонічна форма фуги у свідомості композиторів XIX століття пов'язується з бароковою традицією і сприймається крізь призму барокової творчості, тому природною є орієнтація романтичних творців передусім на стиль Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. На тематизмі фуг композиторів-романтиків відбилася риторичність музики доби бароко, активне використання інтонаційних зворотів, типових для музичного мислення минулої епохи.

Разом із тим, у будові поліфонічного тематизму низки романтичних інструментальних творів можна спостерігати надзвичайну винахідливість кардинальних мелодико-синтаксичних перетворень, які зазнавали типові для попередніх епох тематичні конструкції у романтичному застосуванні поліфонічних елементів. Ці видозміни помітні як у компактних однорідних темах, темах, на основі яких розвиваються в подальшому варіаційні форми, так і масштабних розвинених темах самостійних інструментальних або вокально-хорових фуг .

Аналіз образної та стильової специфіки поліфонічних творів композиторів-романтиків свідчить про те, що ці твори не є однотипними за програмним задумом, характером, формою та цікаві різноманітністю поліфонічних прийомів. Поліфонічна музика доби романтизму тісно пов'язана з еволюцією гармонії, тональності, емоційно-виразним наповненням змісту творів і набуває нових своєрідних рис, як також вимагає від виконавців особливих методів роботи над творами. Серед усіх інших представників романтизму для короткого ескізного огляду поліфонічних елементів у їх творчості були обрані три представники даного стилю: Фелікс Мендельсон-Бартольді, Роберт Шуман та Франц Ліст. Причиною цього вибору стало, по-перше, те, що їх творчість хронологічно розміщується у тому ж часовому відрізку, що і Шопен, по-друге, вони були особисто знайомі з Шопеном і

висловлювались з приводу його композицій, по- третє, всі вони, як і Шопен, поєднували піаністичну і композиторську діяльність, а фортепіанний доробок становить одну з фундаментальних сфер їх творчої спадщини.

Поліфонія у фортепіанних творах Фелікса Мендельсона-Бартольді. Особливе місце у творчості композиторів-романтиків займає фуга. Проголошуючи завдання відродження бахівської фуги, деякі з митців доби романтизму активно пропагували ідеї необхідності її творчого розвитку. Одним з перших до композиторського відродження практично забутої на той час форми барокової фуги та мініциклів прелюдій і фуг звернувся відомий німецький композитор-романтик Фелікс Мендельсон, зробивши це у своєму фортепіанному циклі ор. 35, що складається з шести прелюдій і фуг.

Особистість Й. С. Баха та його творчість були добре відомі Ф. Мендельсону спочатку через посередництво першого вчителя музики К. Цельтера – голови Берлінсьскої академії співу, де зберігався величезний нотний архів Баха. Під керівництвом К. Цельтера майбутній композитор у 9-річному віці грав клавірні твори Й. С. Баха – інвенції, фуги, прелюдії, і практикувався у навчальному написанні фуг, що посприяло розвитку майбутньої контрапунктичної майстерності. На сімейних музичних вечорах родини Мендельсонів звучали прелюдії і фуги з «Добре темперованого клавіру».

У 1729 році 20-річний Ф. Мендельсон диригував прем'єрою «Пасіонів за Матфеєм» Й. С. Баха в Берліні, ноти партитури йому надав К. Цельтер з архіву берлінського академії співу. У 1835 році у Ляйпцигу завдяки старанням Ф. Мендельсона було виконано концерт Й. С. Баха для трьох клавірів (виконавці Ф. Мендельсон, К. Шуман-Вік, І. Мошелес), що стало ще однією значною подією на шляху відродження інтересу до творчості геніального лейпцигського кантора. Далі Ф. Мендельсон постійно включав вокально-хорові твори Й. С. Баха у програми своїх концертних виступів як диригента-капельмейстера, відкриваючи для себе і для своїх сучасників неповторну

музику видатного німецького генія і фактично рятуючи його величні твори від забуття.

Глибоке знання поліфонічного стилю Й. С. Баха через власну виконавську діяльність та пієтет перед музичною спадщиною великого німецького композитора посприяли зацікавленості Ф. Мендельсона поліфонією і звертанню до поліфонічних форм, в тому числі до фуги, у власній композиторській творчості.

Цикл з шести прелюдій і фуг ор. 35 Ф. Мендельсона буквально пронизаний алюзіями на творчість Й. С. Баха. Він є надзвичайно різноманітним за художньо-образним змістом. Орієнтиром для написання поліфонічного циклу став для Ф. Мендельсона «Добре темперований клавір». Між прелюдіями обох циклів можна виявити чіткі паралелі на рівні фактури, гармонії, інтонаційного та образного наповнення. Свої фуги Ф. Мендельсон писав за бахівськими моделями, наповнюючи їх віртуозністю романтичного піанізму.

Щодо прелюдій, їхній музично-тематичний матеріал створений за законами імпровізаційної форми, типової для клавірних прелюдій доби бароко, на основі музичних образів бахівських тем із закладеним у їхню сутність глибоким, філософським змістом. Так, наприклад, швидкий темп, безперервний рух шістнадцятими, арпеджована фактура та її фрагменти у перехідних розділах форми об’єднують прелюдію e-moll Ф. Мендельсона та прелюдії № 2 c-moll та № 6 d-moll з першого тому ДТК Й. С. Баха. Низка творів Ф. Мендельсона наповнені багатьма смисловими та стильовими деталями, що поєднують добу бароко із романтизмом. Типово романтичні співучість тематизму і пристрасність загального звучання, народжена завдяки фактурному викладу та ускладненню гармонічної мови, співіснують в них з характерними для мистецтва доби бароко філософськими глибинами музичних образів.

На специфіку поліфонічного мислення Мендельсона звертають увагу дослідники, зокрема в аналізі органної сонати фа мінор композитора: «Уже

одразу після гомофонного початку, фактура починає розщеплюватися на кілька поліфонічних голосів, які зв'язуються в тематичну єдність початковим мотивом. В перших одинадцяти тактах можна спостерігати широкий спектр композиційних прийомів; гомофонія використовується поруч із поліфонією, барокові фігури - поруч із романтичними гармонічними зворотами та модуляціями» [156, с. 84].

Музично-тематичний матеріал фуг відрізняється пісенністю, що певною мірою пом'якшує строгість традиційної поліфонії бахівських часів. Водночас, в них можна виявити типово бахівську символіку – теми хреста з опорою на гармонічно напружені інтервали, інтонації зітхання, стрибки на зменшену септиму із наступним заповненням та ін. Кантиленність тематизму поєднується в них з дотриманням барокових традицій трактування імітаційно-поліфонічної форми.

Самі ж фуги є надзвичайно масштабними, фактурно насиченими полотнами, з драматизацією музично-образного змісту у розробкових розділах, яка досягає свого піку у репризах і контрастує початковій зосередженості, самозаглибленню. Відмітною рисою, що пов'язує їх з бахівськими першоджерелами, є просвітлене звучання хоралу в мажорній тональності, яке виникає після напружено-драматичних розділів і має акордовий виклад. Бахівські традиції можна виявити і в хоральній фузі Ф. Мендельсона «Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir».

На складні і доволі індивідуалізовані взаємозв'язки поліфонічного і гармонічного начал у інструментальних опусах Мендельсона вказує і Міхаель Гайнеман: «Мотиви викладаються подекуди дещо схематично, ніби метою композитора було ілюструвати правила контрапункту відповідно до розрядів Фукса. Постійно проводяться всі голоси, так що структура цілого більше нагадує пермутаційну фугу, ніж облігатний триголосний виклад з майстерною мотивною роботою. Проте все одно створюється враження «несправжньої» поліфонії завдяки виразній гармонії яка легко екстраполюється з лінеарності» [127, с. 158].

Унаслідок глибокого знання музики Й.С. Баха, Ф. Мендельсону вдалося збагатити гомофонні цикли поліфонічними формами бахівського типу, що стало не запозиченням, а втіленням власних художньо-творчих концепцій. Поліфонічне мислення композитора органічно поєднало тенденції, властиві бароковому і класицистичному мистецтву. Від Й. С. Баха Мендельсон успадкував тяжіння до поліфонічних засобів і форм фугованого типу, якими зумів збагатити сонатний цикл і сонатну форму з контрастом двох тематичних сфер і принципами мотивної розробки, успадкованими від віденських класиків. Якщо проводити паралелі з поліфонічними засадами творчості Ф. Шопена, то слід констатувати набагато традиційніший, «класичніший» підхід Ф. Мендельсона до трактування поліфонії, більше орієнтований на бахівську модель і її імплементацію у систему романтичної виразовості.

Поліфонія у фортепіанних творах Р. Шумана. Роберт Шуман став одним з тим композиторів, завдяки якому роль поліфонії у фортепіанних творах композиторів-романтиків суттєво зросла. У творчості самого Р. Шумана поліфонія є одним з найважливіших чинників виразності, підставою для втілення багатьох задумів, передусім у сфері програмної музики, яка надзвичайно цікавила композитора. Він сам відверто висловлюється про своє поетичне бачення контрапункту: «Мені самому видається дивним і чудесним те, що майже кожен мотив, який постає у моїй внутрішній уяві, містить у собі зародки різноманітних контрапунктичних комбінацій, хоча я навіть не замислююсь про створення тем у тому чи іншому суворому стилі (традиційної поліфонічної техніки – *Ань Лу*). Вони (тобто контрапунктичні комбінації – *Ань Лу*) постають несамохіть, без попередніх роздумів і в цьому є дещо породжене самою природою» [Цит. за: 114, с. 178].

Провідною у творчості Р. Шумана стала яскраво виражена тенденція до поліфонізації гармонії і фортепіанної фактури, трактована відповідно до поєднання бахівської контрапунктичної традиції і втілення «поетичного», про що вище вказувалось у аналізі діяльності Лейпцигської консерваторії,

здійсненої К. Дальгаузом, і що підтверджується вищенаведеною власною рефлексією композитора.

Зрештою, і постать та творчість самого Шопена Шуман оцінював з власної ідеалістичної точки зору, а не з об'єктивної позиції. Це ставлення аргументує Гельмут Льоос: «Шуман описує (у своїх статтях – Ань Лу) не ту реальну особу, з якою він зустрічався, не конкретного композитора Шопена, а ним самим вимріяну ідеальну фігуру свого однодумця і Давидсбюндлера Йонатана» [147, с. 8].

У Шумана поліфонічні елементи все ж найбільше виявляються у його хорових творах, найбільше ж у опусах, чиї тексти прямо або опосередковано пов'язані з релігійною тематикою. За спостереженням дослідника щодо релігійної хорової творчості композитора, «характерні звороти і контрапунктичні взаємозв'язки стають центральною проблемою свідомого і несвідомого конструювання поетичного виразу… Для Шумана фуга та фугато не є фіксованими структурами, а радше виразними поетичними топосами, які, враховуючи їхнє місце в церковній музиці, означають „священне“» [116, с. 91].

Оскільки Р. Шуман починав свою музикантську кар'єру як піаніст і мав дружину-піаністку, яка виконувала всі написані ним фортепіанні твори, значення фортепіанної музики у його творчому доробку є надзвичайно вагомим. Знання Р. Шумана в галузі поліфонії мали потужне теоретичне і практичне підґрунтя, оскільки контрапункт і фугу він вивчав під керівництвом композитора та теоретика Г. Дорна і чільне місце займало ознайомлення з поліфонією в клавірній музиці Й. С. Баха. Вже на схилі свого життя у 1849 році в «Музичних домашніх та життєвих правилах» (Musikalische Haus- und Lebensregeln), Шуман дає наступну пораду молодим музикантам: «Старанно грайте фуги добрих майстрів, передусім Йог. Себ. Баха. Нехай «Добре темперований клавір» буде вашим хлібом насущним… Не бійтеся слів: «Теорія, генералбас, контрапункт» - вони будуть до вас приязні, якщо ви їх опануєте» [168, с. 30].

Фортепіанні твори Р. Шумана відзначаються підвищеним рівнем складності, фактурною насиченістю, багатоплановістю ведення голосів, яка проявляється у виразності гармонії та поліфонізації фактури. Унаслідок посилення ролі гармонії як виразного засобу сталися порушення співвідношення провідного мелодичного голосу і супровідних голосів, які внаслідок мелодизації знівелювали відчуття диференціації голосів на провідні та другорядні, як у фактурі фортепіанних творів Ф. Шуберта чи Ф. Мендельсона з їхніми пісенно-романсовими темами та супроводом у вигляді традиційного акомпанементу з розкладеними гармонічними фігураціями.

Фактура фортепіанних творів Р. Шумана є полімелодичною, оскільки імпульс до такого трактування дає сама структура мелодичних тем, що відкриває можливості для лінеарного розгортання і контрапунктування мелодичних компонентів фактури. Супровідні голоси, оплітаючи основну мелодію, утворюють із нею вільний контрапункт і фактично міняють свій статус з гармонічних на поліфонічні. Це створює враження надзвичайної розвиненості і багатоплановості фортепіанної фактури.

Важливим чинником поліфонічного мислення у фортепіанних творах Р. Шумана стає ритм. В основу музичного розгортання покладено ритмічний принцип організованого руху, з яскравими енергійними ритмами, наполегливими пульсуваннями коротких ритмічних мотивів, що стає об’єднуючим чинником контрастних, нерідко позірно віддалених музичних образів. Фактурі фортепіанних творів Р. Шумана властиві поліритмічні ефекти, пунктирні ритми, синкопи, що відтіняє виразні деталі вибагливо побудованої мелодії, гармонічної мови, полімелодичної фактури. Як відомо, прийом ритмічного контрапунктування, якого дотримується композитор у своїх фортепіанних творах, є одним з найважливіших в традиційній поліфонії.

Цікаву гіпотезу щодо особливостей шуманівського контрапункту пропонує відомий німецький музикознавець Константін Флорос: «У зв’язку з емоційною глибиною шуманівського терміну «контрапункт» варто

впровадити також термін «глибока комбінаторність». Причому, згідно з естетичними ідеалами самого Шумана, музикознавець вказує на творчість Й. С. Баха як на першоджерело згаданих інновацій: «Глибокі комбінаторні, поетичні та гумористичні елементи сучасної музики здебільшого беруть свій початок від Баха [...]» [118, с. 92]. Як видається, сукупність всіх характерних ознак «поетичного», «комбінаторного», «глибинного» трактування контрапунктичного первня у творчості Р. Шумана споріднює його з засадами поліфонічного мислення Ф. Шопена.

Багатоелементність поліфонізованої фактури шуманівських опусів створювала нові фортепіанні звучання, сповнені барвисто-тембрових ефектів, педального змішування колористичних барв і стала одним з проявів загальної психологічної спрямованості творчості Р. Шумана, намаганням багатогранного відображення характерів своїх героїв, життєвого тла, в якому вони існують, різноманітних явищ дійсності та ін. З особливою виразністю це проявилося у фортепіанному циклі «Карнавал».

Для створення насиченої, повнозвучної фортепіанної фактури композитор використовував, переважно, акордову основу викладу, ускладнюючи його диференціацією окремих голосів, яким надавав мелодичної самостійності, а також іншими винахідливими прийомами для урізноманітнення тих чи інших видів акордової фактури. Насичуючи фактуру своїх фортепіанних творів поліфонічними засобами, композитор намагався сягнути більшої самостійності голосів. Привертає увагу різноманітність поліфонічних прийомів: найчастіше зустрічаються елементи контрастної поліфонії, які створюють ефект діалогу чи виразу «підтексту», як наприклад, у п’єсі «П’єро» з «Карнавалу». У п’єсі «Шопен» з цього ж циклу контрапунктуючий до головної теми голос зашифрований у широкій арпеджійованій фактурі супроводу лівої руки.

Поліфонічні форми у їх традиційному розумінні цікавили Р. Шумана значно меншою мірою, хоча і вони присутні у його спадщині. «Імпульсом до них стали студії теоретичної праці Л. Керубіні “Cours de contrepoint et de

fugue". Відтак Шуман створив "Шість фуг на ім'я BACH" для органа або фортепіано з педаллю ор 72 (написано з квітня по листопад 1745 р., відредаговано з березня по червень 1846 р.) і фортепіанну збірку "Шість п'єс у формі канону" ор 56» [150, с. 249].

З шопенівським поліфонічними засадами твори Шумана споріднює насамперед поетичне трактування ідеї контрапункту, вільне, фантазійне його тлумачення. Як видається, під наведеною вище рефлексією Шумана про «контрапунктичні комбінації мотивів, які постають в уяві», міг підписатись і Шопен.

Поліфонія у фортепіанних творах Ференца Ліста. Фортепіанні твори Ференца Ліста, у які він привніс симфонічно-оркестрову трактовку, відрізняються багатством тематизму, широким розвитком контрастних образів, проявом принципів симфонічного мислення. Композитор розробив багатошарову фортепіанну фактуру, вважаючи, що фортепіано може вмістити в собі весь оркестр. Провідне значення у цій багатовимірній фактурі має гармонічний компонент, тоді як поліфонія, за винятком низки опусів, займає підпорядковане місце. Водночас, якщо вже композитор використовує поліфонічні прийоми у фактурі фортепіанних творів, то демонструє різноманітне і художньо інноваційне трактування особливостей поліфонічного викладу, привносячи в нього яскраво виражене індивідуальне начало.

Як зазначає Н. Супрун-Яремко, у своїх фортепіанних творах Ф. Ліст «оновив поліфонічний тематизм, збагативши його завданнями програмного характеру. <…> Не володіючи мелодичним даром, який, приміром, був у Ф. Шопена, Ліст сконструював свою власну систему мотивно-тематичної розробки, що базується на техніці варіаційного розгортання окремих елементів (мотивів, лейтмотивів), які шляхом інтонаційних, ритмічних, динамічних, колористичних та регістрових змін часто поєднуються по вертикалі, утворюючи контрастно-тематичні та імітаційні форми поліфонії» [62, с. 148].

Хоча, як вказувалось вище, поліфонічні жанри і прийоми не належать до провідних у творчості Ф. Ліста, його фортепіанна спадщина включає як самостійні поліфонічні форми (наприклад, Фантазія та фуга на тему BACH, фугато в сонаті h-moll), так і приклади контрастної та імітаційної поліфонії як засобу варіювання і розвитку в гомофонно-гармонічних композиціях. У своїй фортепіанній творчості митець по-новаторськи підійшов до трактування форми фуги – і в контексті іншої форми гомофонного типу, і як самостійного твору.

Поліфонічним темам у фортепіанних творах Ф. Ліста властиві широта діапазону, інструментальність, речитативність, ускладнення гармонічної мови шляхом хроматизації. Так, збентежено-енергійна тема фінальної фуги з Сонати h-moll базується на інтонаціях терцієво-акордової інтерваліки, чітко визначеної в плані ритмічної організації, а її розвиток ґрунтується на характерних для творчого методу Ф. Ліста принципах монотематизму, що фактично перетворює вищу імітаційно-поліфонічну форму на послідовність вільних варіацій, поєднаних «драматургією контрастних змін мотивно-тематичного матеріалу» [62, с. 149].

Для розвитку тематизму своїх гомофонних форм, особливо в моменти динамічного наростання, Ф. Ліст часто використовує імітаційні прийоми і форми, що суттєво динамізує виклад, надає музичним образам більшої вагомості.

Важливе місце у творчому методі Ф. Ліста займає принцип контрапунктичного поєднання різнорідного тематичного матеріалу, на якому ґрунтуються фортепіанні транскрипції оперних творів 1830-1840-х років. Використовуючи оперні теми, композитор намагався знайти можливості їхнього поєднання. Контрапунктування музичних тем у фортепіанних транскрипціях Ф. Ліста є творчим методом роботи видатного угорського композитора з початковим матеріалом і виступає важливим показником поліфонічності мислення митця, що екстраполюється на твори іншої жанрової спрямованості.

У цілому ж, поліфонія у структурі художнього мислення Ф. Ліста все ж має підпорядковане значення порівняно з гармонією, оскільки в його фортепіанній творчості домінує фактура гармонічного типу. Та незважаючи на відносно більш обмежене звертання до поліфонічного викладу, композитор створює самобутні зразки, надзвичайно цікаві у фактурно-тематичному плані, які відображають образний стрій романтичної творчості Ф. Ліста.

Паралелі з поліфонічними прийомами у творчості Ф. Шопена постають головно завдяки диференціації мелодичної кантилени, у якій природна первинна наспівність отримує приховані образно-емоційні підтексти. У Ф. Ліста такий підхід найчастіше виступає у фортепіанних транскрипціях оперних фрагментів. Дуже цікавою є оцінка Лістом творчості Шопена, яка випливає саме з вищевказаної властивості його стилю: «Далеко не найменша із переваг Шопена – ця здатність послідовного представлення кожної теми у всіх можливих освітленнях, в яких тільки можна її побачити; він видобуває з неї водночас пишність і блиск, як і прихований смуток» [Цит. за: 87, с. 181]. Подана рефлексія Ф. Ліста якраз і вказує на ті характеристики індивідуального типу виразу Ф. Шопена, які були йому найближчі.

1.3. Національна специфіка романтичної традиції польського фортепіанного мистецтва

Поруч із зазначеними у попередніх підрозділах паралелями до інших західноєвропейських представників романтизму у їх інтерпретації поліфонічних елементів музичного виразу необхідним видається врахувати також польські національні передумови, загалом стисло окреслити характеристики польського романтизму, які вплинули на становлення стилю Ф. Шопена in genere, а відтак і на його розуміння контрапунктичних принципів, імплементованих у фактуру фортепіанних творів. В цьому випадку важливо взяти до уваги обставини історичного і культурного розвитку Польщі впродовж XIX ст., як також особливе місце мислителів і митців – філософів,

теологів, літераторів, музикантів – у збереженні національної ідентичності і подальших змаганнях за створення власної незалежної держави.

Переважна більшість досліджень національних особливостей польського фортепіанного мистецтва першої половини XIX століття пов'язують специфіку його романтичного формування майже виключно з традиціями творчості Ф. Шопена, навколо якого, на думку науковців, концентруються практично всі досягнення національного музичного професіоналізму того часу.

Однак розгляд феномену творчості Ф. Шопена крізь призму культурної спадщини історичної батьківщини надає підстави для висвітлення значно глибших витоків польського романтизму, які вкорінюються у психотип особистості, психологію і національний характер польського народу, що особливо яскраво формується саме у XIX ст..

Звертаючись до насиченої різними подіями і звершеннями польської історії, необхідно заначити її вплив на багатовимірність національного характеру, що зумовлене поєднанням надзвичайних за гостротою і драматизмом ситуацій в історії країни, а також географічним розташуванням Польщі в центрі Європи.

Об'ємну і багатогранну характеристику цього періоду історії Польщі дає сучасний польський культуролог Богуслав Допарт: «В Європі та за її межами... XIX століття часто вважають початковим, кульмінаційним переломним часом ... Польща тут не виняток; століття рабства залишило нам пам'ять про народження сучасної нації та духовний стан поляків; залишило спогади про визвольну боротьбу та революційні конфлікти, Сибір, найдинамічнішу еміграцію в Європі та найстійкіше «національне питання» в європейській дипломатії; залишило вершинні досягнення літератури і вершинну фазу національного мистецтва, а також серйозні наукові досягнення; Зрештою, воно залишило по собі величезну лого- та іконосферу колективного життя, військових, мартирологічних, місіонерських і цивілізаційних ідей і символів, суперечок про національну ідентичність і бачення цивілізаційного розвитку,

сферу інтелектуальних традицій і власної культури нижчих класів, пантеон благословенних та цвинтарі, вітчизняну міфологію та ксенофобські реакції, важке сусідство, легенди Пограничча та малих батьківщин» [108, с. 14].

Бездержавна нація, якою поляки були впродовж понад сторіччя – від трьох поділів Польщі 1772, 1793 і 1795 року – визначила саме для часу життя і творчості Ф. Шопена, як і його сучасників, видатних поетів Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Ципріяна Норвіда та деяких інших, найскладніші завдання утримання національної традиції всупереч окупаціям і насадженню чужих моделей і культурних норм. Багато представників польської інтелектуальної еліти, в тому числі А. Міцкевич та Ф. Шопен, щоби згадати лише тих найвидатніших, вимушені були плекати свою питому культурну спадщину за межами Вітчизни, на чужині. Відома винятково плідна роль митців-емігрантів, які збирались в Парижі у готелі Ламбер, який утримували князь Адам Чарторийський з родиною. Шопен теж був постійним учасником цих зібрань.

Очевидно, саме через це так сильно сформувалась у всх учасників цих зібрань свідомість причетності до рідного краю, виражена у випадку Шопена через загострене відчуття фольклорних ідіомів, які він переосмислював у своїй творчості, і до чого постійно апелював. На підтвердження цієї тези наведемо цитату з листа композитора до його найближчого друга Титуса Войцеховського, написаного 25 грудня 1831 року, у перше Різдво, яке він провів у Парижі: «Знаєш, як багато хочу відчути і частково вже осягнув відчуття нашої народної музики» [138, с. 130].

Але водночас було би неслушно і спрощено розглядати індивідуальний стиль композитора виключно в площині національної традиції, поминаючи його об’ємні і різноманітні зацікавлення культурними досягненнями інших європейських країн. Не тільки він сам, але й його однодумці і приятелі – літератори мали вельми широкий світогляд, прекрасно орієнтувались у найновіших тенденціях тогочасного мистецтва. Власне у синтезі провідних ідей загальноєвропейської романтичної філософії та естетики з національними

традиціями сформувався оригінальний польський романтичний стиль. «Романтичне почуття літературної спільноти, пов'язане з особливими політичними стосунками, мало в розвитку нашої (тобто польської – Ань Лу) літератури переломне значення. Адже тоді вперше польські письменники безпосередньо зустрілись зі своїми братами по перу як на сході, так і на заході Європи, і встановили з ними більш чи менш тривалі контакти, які суттєво вплинули на їх творчість і позначилось на характері польського романтизму»[140. С. 169].

Відносно до амбівалентності загальноєвропейського – національного у світогляді Ф. Шопена, то найбільш переконливим афористичним його визначенням є знаменита рефлексія, написана другом композитора, поетом Ципріяном Норвідом: «Родом варшав'янин, серцем поляк, а талантом громадянин світу» [155, с. 25].

Історичні передумови і особливі обставини «бекграунду», в якому розгорталась творчість Шопена, сформували специфічну світоглядну основу його творчості. «Питання національних цінностей у творчості Шопена дозволяє висунути два припущення, на яких варто зосередитися. По-перше, підкреслити той факт, що польська національність і стиль народилися в унікальній ситуації в країні і були мотивом діяльності, далеко не лише мистецької, значно сильнішим, ніж в інших країнах. Друге припущення – переконання в тому, що саме сила «польськості», захоплення національними й мистецькими ідеалами зробили Шопена в Парижі «непроникним» для інших романтичних і філософських ідей, з якими він стикався. Він сформував індивідуальний стиль у своїх espaces imaginaires (уявний простір – *Ань Лу*), у своєму внутрішньому світі; він став великим новатором у музиці, але з печаттю польськості» [161, с. 18].

Проблематика такого типу дослідження має доволі широкий спектр міжгалузевих наукових пошуків, від власно музичної до культурологічної, історичної та естетико-психологічної спрямованості, оскільки поняття польського романтизму, яке формувалося під впливом історичних подій,

можна спроектувати і на національний характер, і на сфери музичної експресії у композиторській творчості, і на риси національної музичної мови, і на особливості виконавської інтонації. У цьому контексті особливості індивідуального стилю Ф. Шопена в національно-історичному аспекті є невід'ємною складовою єдиної комунікативної системи польського музичного мовлення, що проявляється у специфіці національної композиторської та виконавської інтонації – в особі Ф. Шопена обидві ці іпостасі поєднані в єдине ціле.

Водночас цей широкий спектр підходів до особистості і стилю Ф. Шопена вимагає врахування всіх тих позірних і реальних суперечностей його особистості і творчості, нерозгаданих таємниць, які до сьогодні залишаються у фокусі зацікавлень дослідників і в кожній наступній епосі, в кожному національному рецептивному полі знаходять своє власне розшифрування.

Як про це вельми влучно написав Стефан Кісілєвський: „[Шопен – *Ань Лу*] поставив у своїй музиці пам'ятник польському фольклору, хоча особисто мав мінімальний контакт із цим фольклором, доповнюючи цей недолік лише своєю незрівнянною інтуїцією [...]. Творець польської національної музики, який не мав нічого спільного з жодною безпосередньою музичною традицією Польщі. Провідний романтик, який захоплювався Бахом і Моцартом і був вражений музикою Берліоза, Шумана і Ліста; провідний романтик і чутлива особистість, глорифікований прихильниками об'єктивістського неокласицизму XX століття за його стислість і точність форми. Композитор, який справив величезний вплив на всі сфери музичної творчості, і який обмежився лише одним інструментом. Людина фізично слабка, хвора, надчутлива, а разом з тим упертий і розумний трудівник, тверезий, навіть іронічний спостерігач. Сповнений смаку до елегантності та світських форм [...], і водночас незалежний, критичний розум, вільний від снобізму та схиляння перед владою […] Шопен схожий на чарівний образ, що по-різному відображається у кожному дзеркалі» [137, с. 158].

С. Кісілєвський згадує тут ставлення Ф. Шопена до фольклору як до уявного ідеалізованого національного джерела, яке композитор собі вифантазував, не маючи надто великого досвіду у його сприйнятті. Більше того, працю одного з найвидатніших польських фольклористів Оскара Кольберга, до того ж його доброго приятеля і товариша по студіях у Й. Ельснера, Шопен безпощадно скритикував у листі – але водночас з цієї критики стає зрозумілим власне ставлення композитора до фольклорних джерел і засади їх використання та творчого переосмислення у фортепіанних жанрах. «… пісні Кольберга: благі наміри, проте вузькі плечі (в оригіналі польська приказка: dobre chęci, za wąskie plecy – *Ань Лу*). Часто бачу подібні речі і думаю, що краще вже нічого, бо тільки… ускладнюють працю генія, який колись спробує там знайти правду. Але до цього часу всі ці красоти залишаться з дорібленими носами, розмальовані на рожево, з обрізаними ногами або на щудлах, і будуть посміховищем для тих, хто лиш погляд на них кине» [97].

Проте попри ці суб’єктивні оцінки, Шопен сприйняв таки специфічні ознаки музично-виразової системи польського фольклору, які проявляються в історичній перспективі і мали вплив на розвиток професійної музичної культури впродовж кількох століть. До таких особливостей належать ладо-інтонаційна структура (зокрема в її підгалянській версії), метро-ритмічні особливості, передусім яскрава танцювальна ритміка, характер виразовості, однорідність інструментарію тощо).

Щодо польської професійної музичної творчості, яка свої перші значні досягнення датує XVI-XVII століттями (Мартин Леополіта, Вацлав з Шамотул, Ян Брандт Познаньчик та ін.), то її відрізняла орієнтація на західноєвропейські взірці, але з використанням питомих музичних (передусім релігійних, католицьких) джерел, серед яких вирізняється знаменита Bogórodzica. Така манера композиторського письма притаманна низці авторів (О. Яжебський, М. Зелінський, А. Чилінський, М. Мільчевський, Я. Підбельський, С. Шажинський та ін.), які творили за зразками прийнятих на

той час норм західноєвропейського музичного канону, відтак фольклорні ритмоінтонаційні звороти, навіть якщо і використовувались (швидше підсвідомо), однак, не акцентувались, як вартісна інтонаційна верства, на яку могли спиратись творці релігійних опусів.

Інтерес до питомого фолькору виявився у XVIII столітті, однак і тоді твори, написані професійними музикантами і аматорами, з рисами народних танців (сонати, рондо, варіації Ю. Ельснера, А. Мільвіда, Ф. Яневича та ін.), як і салонні п'єси в стилі *la polacca* (пісні та полонези Ф. Маньчинського, Я. Цибульського, М. Огінського, Ю. Козловського та ін.), відображали лише зовнішню специфічність польських пісенно-танцювальних жанрів. При тому польська професійна музика дошопенівського часу генетично зберігала своєрідність виразової сфери, яку характеризували витонченість, шляхетні пропорції та повна рівновага, вишуканість, аристократизм (за В. Ландовською) [143].

Значення цього періоду полягає в накопиченні сил, створенні того культурного ґрунту, на якому сталося бурхливе народження національного творчого потенціалу в період європейського романтизму XIX століття. Поєднання філософії польського романтизму із тогочасними загальноромантичними тенденціями європейського мистецтва спричинило видатні творчі досягнення у різних галузях польського мистецтва, поява яких припала на період боротьби польського народу за власну незалежність (1830-1831, 1846, 1863 роки). Якщо в літературі ці досягнення були пов’язані із творчістю А. Міцкевича, то в музичному мистецтві їхнім яскравим адептом став Ф. Шопен. У загальному річищі музичного романтизму обидва митця представили особливе, класицистське бачення цього стилю, виказавши бездоганну логіку, відчуття стилю, досконалість, ясність, інтелект і шляхетність, що і стало відображенням національного типу художнього мислення. Стиль Ф. Шопена, поєднавши в собі романтизм художньої епохи, національного характеру та національної культури, набув значення польської національної музичної традиції.

У виконавському мистецтві польських піаністів (до їхнього числа слід віднести і Ф. Шопена), яке формувалось під впливом композиторської творчості, маючи з нею спільну основу національного стилю, визначену комплексом психологічних властивостей, на перший план висуваються власні технологічні, методико-педагогічні, репертуарні та ідейно-художні установки. Риси національного виконавського стилю польської фортепіанної музики вкорінюються у давні традиції, відзначені стилістичною своєрідністю. Польська культура дошопенівського і шопенівського періоду висунула чимало видатних піаністів світового рівня.

Історія національної фортепіанної школи відкривається початковим періодом формування професійних зацікавлень польських музикантів (кінець XVIII століття), переживає етап становлення власної професійної освіти (початок XIX століття) і виходу своїх представників на загальноєвропейський рівень. Вказані процеси відбуваються на тлі бурхливих і багато в чому трагічних соціально-історичних подій. Серед численних представників школи виділяються найбільш значні фігури – це видатна виконавиця дошопенівського періоду Марія Шимановська, в піаністичній манері якої чи не вперше проявились ознаки національної своєрідності (поєднання наспівності і стилю *brillant*), що поклали початок традиціям школи, а також вже згадуваний композитор і піаніст, педагог Ф. Шопена Юзеф Ельснер, який прищепив своєму юному учневі бездоганний смак та основи майбутньої виконавської майстерності, що ґрунтувались на підвалинах національного мистецтва (вишуканості, шляхетності, досконалості, класичній врівноваженості та ін.) і відображали пафос героїчної боротьби польського народу.

Серед характеристик національної піаністичної манери слід вказати на класичну досконаліть та завершеність звукової картини, що виражено точною організацією віртуозного начала (стиль *brillante*) та інструментальним характером звуку; співучістю інтонування унаслідок безперервного фразування і тривалого виконавського дихання – своєрідні інтонаційні

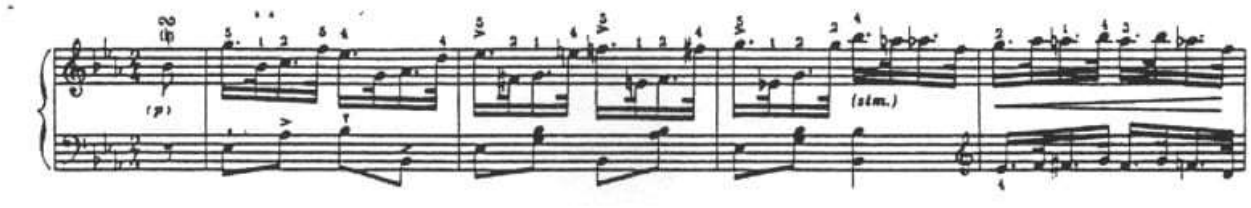
тяжіння, що мають аналогії з польським мовленням; героїко-романтична та народно-жанрова характерність (у тому числі у класичних формах), зумовлена своєрідністю виконавського метро-ритму; стриманість агогіки; фактурна деталізація, витончене відтворення голосоведення, увага до поліфонічних властивостей фортепіанної фактури, чітка ієрархія її компонентів та ін., що становить специфічні риси польського національного романтизму.

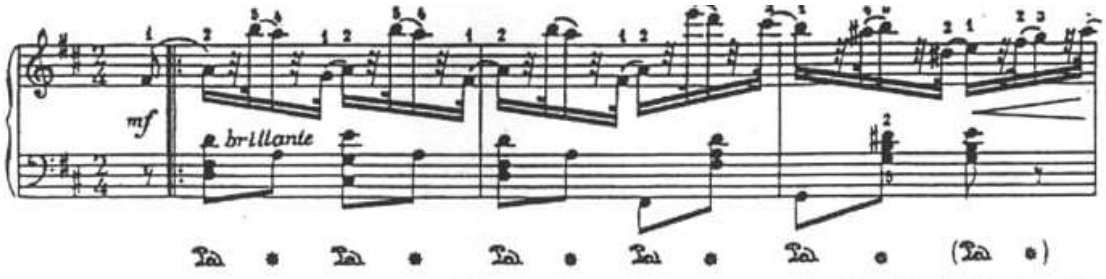
Вивчаючи джерела творчості Ф. Шопена у національній професійній музичній культурі, дослідники наголошували на найбільш вагомому значенні творчої діяльності видатної польської піаністки, старшої сучасниці Ф. Шопена Марії Шимановської. Паралелі у їхній творчості досліджував, зокрема, Славомир Добжанський [107]. Він зазначав, що немає відомостей про їхню особисту зустріч, проте всі друковані фортепіанні твори мисткині, включаючи «Двадцять вправ і и прелюдій» (1820) «24 мазурки» (1825), а також збірник історичних пісень (Śpiewy historyczne, 1816) із трьома композиціями М. Шимановської, були доступними за часів дитинства та юнацтва Ф. Шопена, і що саме з на її творчому доробку сформувалася жанрова система фортепіанної музики видатного польського композитора. Саме з творчих відкриттів М. Шимановської в майбутньому виростатимуть шопенівські прелюдії, вальси, мазурки та ін., саме звідти походить ідея поетизації жанрів національного фольклору, їхнього збагачення пісенно-танцювальними ритмоінтонаціями, поєднання зовнішнього блиску з наспівним трактуванням фортепіано і змістовною глибиною. За словами Мечислава Томашевського, «дивовижно, що буквально всі музичні жанри, які використовувала М. Шимановська, невдовзі стали жанрами Ф. Шопена. Вона писала мазурки, полонези і вальси, етюди, прелюдії і ноктюрни, романси, думи» [179, с. 588].

Крім спільності жанрової системи, слід наголосити на виливах творчості М. Шимановської на музичну мову Ф. Шопена, які ми спробуємо прослідкувати і довести. Враховуючи період створення і публікування фортепіанних опусів мисткині, можна зробити висновок, що ці впливи припадають на учнівський період, коли Ф. Шопен перебував у юному віці, і

надалі, пройшовши через етап становлення, проростають у творчості зрілого періоду.

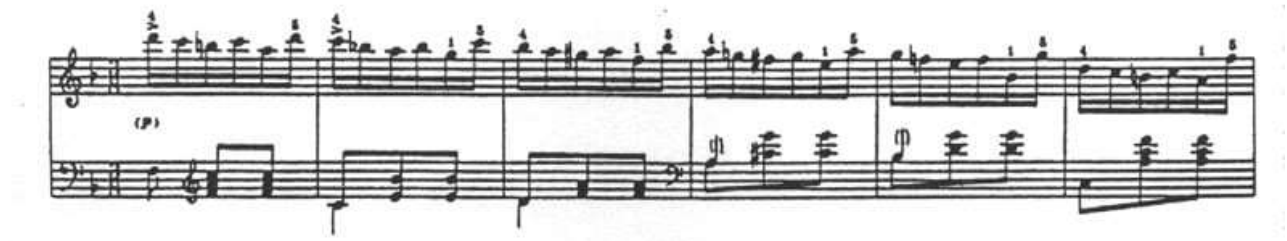
Стилістичні паралелі яскраво проявляються в мініатюрах обох митців, які представляють салонне музикування (для М. Шимановської ця музика була природним середовищем, Ф. Шопен писав такі п'єси у під час навчання, а далі – лише для найближчих друзів, без реальних художніх намірів).

Неймовірну подібність стилю демонструють Ecossaise ре мажор ор. 72 № 3 Ф. Шопена (1827) та Anglaise мі-бемоль мажор зі збірника «Вісімнадцять танців» Шимановської (1820). Обидва твори засновано на однаковому пунктованому мелодико-ритмічному мотиві в партії правої руки, який підтримується безперервними вісімками в акомпанементі (приклад 10).

Приклад 10a. М. Шимановська. Anglaise Dance № 2, тт. 1-4.



Приклад 10b. Ф. Шопен. Ecossaise op. 72, № 3, тт. 1-3.

І М. Шимановська, і Ф. Шопен писали танці для практичного виконання. У цю категорію потрапляють чотири вальси М. Шимановської зі збірника «Вісімнадцять танців» і 11 вальсів Ф. Шопена. І знов музичний виклад Ф. Шопена виявляє дивовижну подібність до стилістики вальсів мисткині. Такою є безперервна течія низхідного мелодичного руху шістнадцяток у Вальсі F-dur № 3 зі збірника «Вісімнадцять танців» М. Шимановської і Вальсі As-dur op. post. Ф. Шопена (приклад 11). С. Добжанський вказує на впливи на

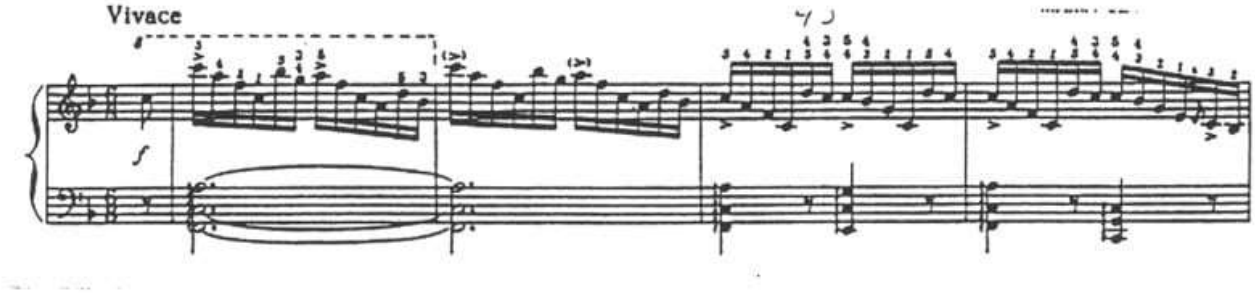
обидва ці вальси польського тридольного танцю оберек, який виконувався у прискореному темпі і мав «кружляючу» мелодику [107].

Приклад 11a. М. Шимановська. Вальс № 3 F-dur, тт. 1-6.

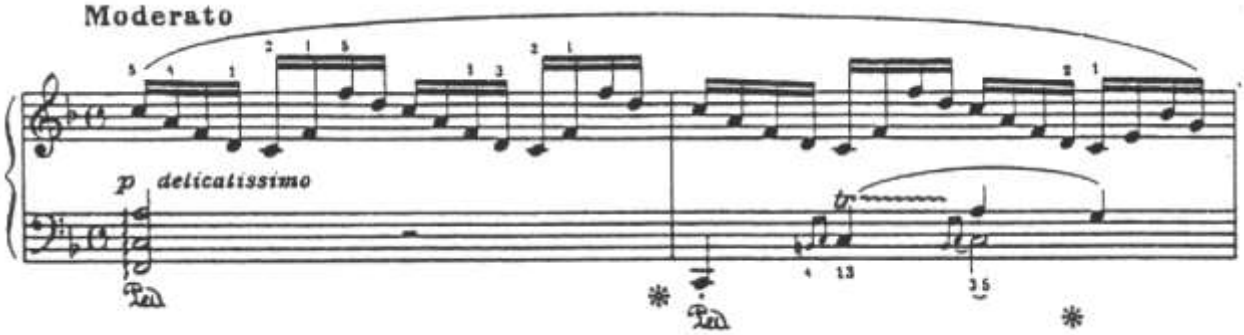
Приклад 11b. Ф. Шопен. Вальс As-dur op. post., тт. 1-4.

Беззаперечним наслідком впливів творчості М. Шимановської стала зацікавленість Ф. Шопена жанром полонезу. Сама М. Шимановська писала свої полонези під впливом популярного тогочасного польського автора фортепіанних полонезів Михайла Огінського. Полонези Ф. Шопена стали неперевершеними зразками жанру, їхній зміст і музична мова сягають найвищого рівня художнього узагальнення.

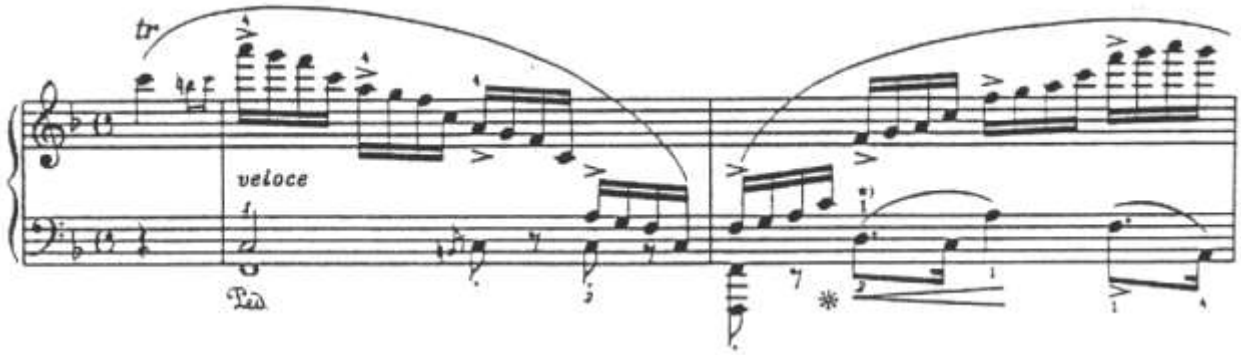
Виразні паралелі до зрілого стилю Ф. Шопена і його жанрових преференцій викликає і збірник «Двадцять вправ та прелюдій» М. Шимановської (1820). Він являє собою перший збірник етюдів і прелюдій, написаних польським автором. Кожен твір цього опусу має оригінальну музичну ідею і відтворює один з видів фортепіанної техніки. У цьому вбачаються риси подібності до етюдів ор. 10 та ор. 25 Ф. Шопена, написаних із такими самими художніми намірами, а також до прелюдій, оскільки деякі з них мають концертно-віртуозне трактування.

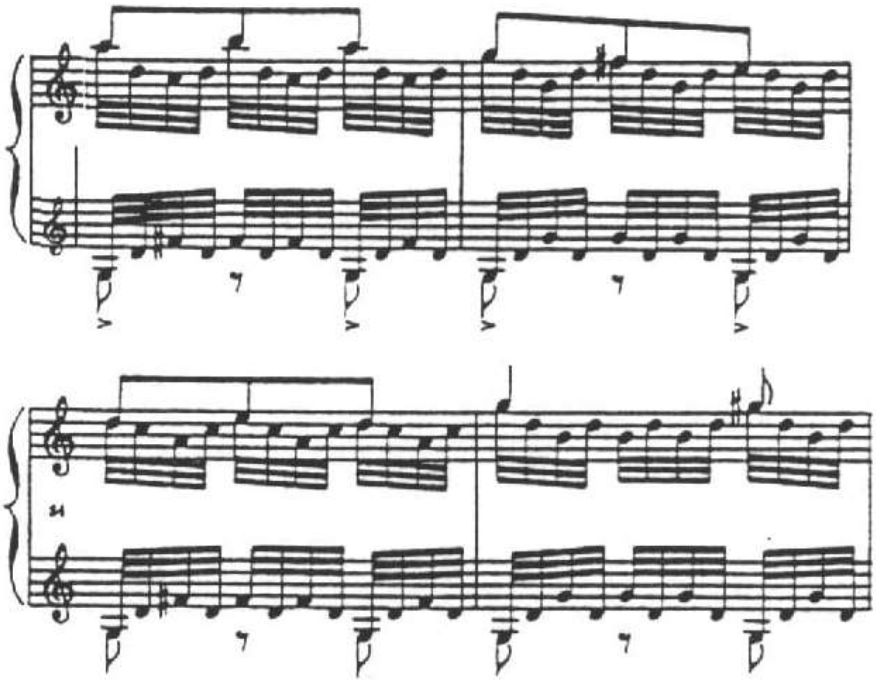
Природу музичного виразу М. Шимановської детально описує Ірена Понятовська: «Його характерна особливість — поперемінне використання фігурацій віртуозного характеру з гуммелівською (тобто, характерної для творчості і виконавства Й. Н. Гуммеля – *Ань Лу*) орнаментикою, та кантилени, подібної до оперної канцони. Композитори стилю brillant перейняли типи фігурації від Моцарта та К. Ф. Е. Баха – різні типи розкладених акордів, пасажі, арпеджіо, стрибки, техніку подвійних нот, тремоло, трелі тощо. Але (у Шимановської – *Ань Лу*) змінилися не тільки моделі окремих віртуозних фігур, а й саме їх розташування у фортепіанному діапазоні» [160, с. 45]. Цими особливими змінами й індивідуальним трактуванням елементів стилю brillant М. Шимановська в певних моментах підготовляє новації Ф. Шопена.

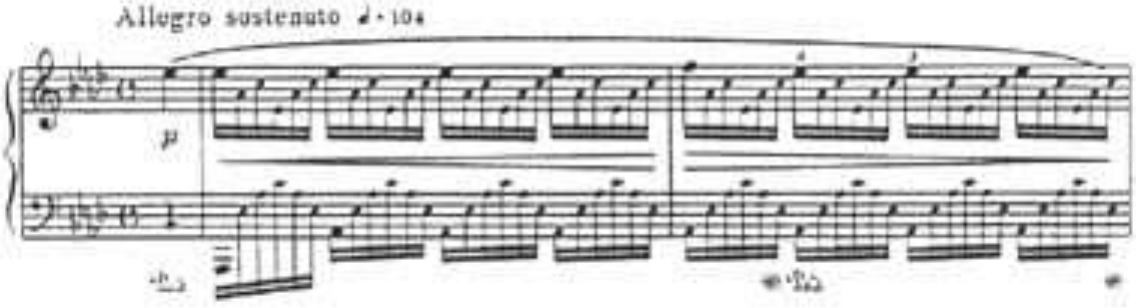
Так, етюд М. Шимановської F-dur № 1 виявляє подібність до прелюдії F-dur op. 28 № 23 Ф. Шопена. Обидва твори засновано на рівномірному потоці шістнадцяток у ламаних акордових фігураціях в мелодичному голосі, на тлі статично витриманого акордового супроводу (приклад 12a-b).

Приклад 12a. М. Шимановська. Етюд № 1 F-dur, тт. 1-4.



Приклад 12b. Ф. Шопен. Прелюдія F-dur op. 28, № 23, тт. 1-2.

Вказаний етюд М. Шимановської має подібність до етюду F-dur op. 10 № 8 Ф. Шопена. Обидва твори починаються з затакту на ноті С, мають схожий тип мелодичного розгортання й руху акомпануючих голосів, а також подальшу зміну тональності на d-moll (приклад 12c).

Приклад 12c. Ф. Шопен. Етюд F-dur op. 10, № 8, тт. 1-2.

Фактура фортепіанного етюду М. Шимановської C-dur № 15 та її ж ноктюрну «Le Murmure» As-dur, заснована на стрімкому безперервному русі акордовими тонами, що заповнює простір між мелодичною лінією й басовими нотами, надихнули Ф. Шопена на створення етюду As-dur op. 25 № 1 (1835, приклад 13).

Приклад 13a. М. Шимановська. Етюд C-dur № 15, тт. 52-55.

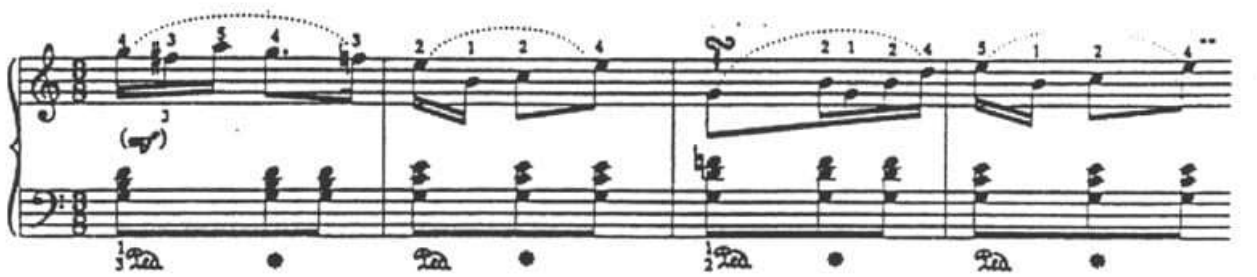
Приклад 13b. М. Шимановська. Ноктюрн «Le Murmure», тт. 1-3.

Приклад 13c. Ф. Шопен. Етюд ор. 25, № 1, тт. 1-2.

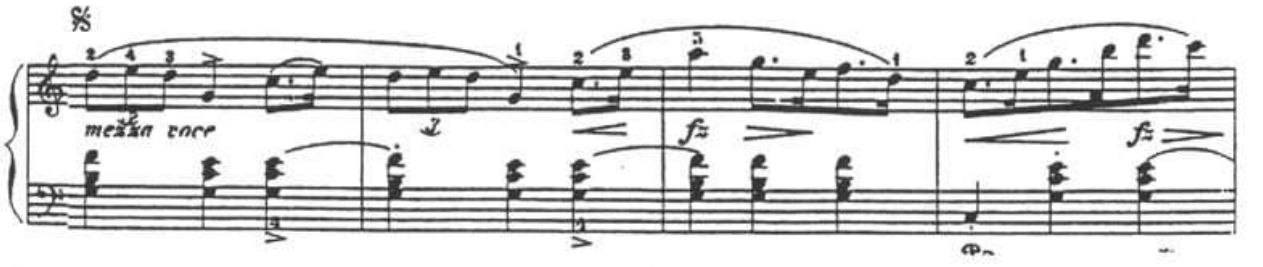
З етюдів і прелюдій М. Шимановської запозичено особливі прояви фортепіанної фактури, на які ми натрапляємо в багатьох творів Ф. Шопена, – це піаністично складні, широкі стрибки на стакато в партіях лівої і правої руки (етюд № 12 М. Шимановської), рух ламаними секстами (етюд № 3), поява в одному з середніх голосів в партії лівої руки мелодично розвинених фраз (етюд № 8) або тривалої трелі на одній ноті з посиленням звучності та очікуванням розв'язання (етюд №14), завершення п'єси треллю на п'ятому шаблі, що розв'язується в тоніку (етюд № 18) та висхідним хроматичним рухом (етюд № 14) тощо.

У творчому доробку М. Шимановської вагоме місце займає збірка «Двадцять чотири мазурки» (1825), яка може викликати асоціації до інтерпретації цього народного танцю у творчості Ф. Шопена, щоправда якраз її трактування мазурки істотно відрізняється від шопенівського. Усі мазурки мисткині написано для танців, тоді як Шопен поетизує цей жанр, який стає проявом ностальгії по втраченій Батьківщині. Усі мазурки Шимановської написані у розмірі 3/8, тоді як у Шопена – у розмірі 3/4. Мазурки Шимановської написані виключно в мажорних тональностях, не мають

вступів, є дуже короткими і ґрунтуються на основних ладових функціях мажорно-мінорної тональної системи, тоді як мазурки Шопена є значно тривалішими і мають вишукані гармонічні звороти, в тому числі натурально-ладові і хроматичні. Частина з них написана в мінорних тональностях і зі вступами. Тож Шопен став першим композитором, який відкрив багатство польської народної музики і успішно презентував його в галузі класичного музичного мистецтва.

Подібність між мазурками М. Шимановської та Ф. Шопена наявна тільки в тих випадках, коли Шопен застосовує навмисне спрощення фактурного викладу (приклад 14).



Приклад 14a. М. Шимановська. Мазурка № 21 C-dur, тт. 1-4.

Приклад 14b. Ф. Шопен. Мазурка C-dur op. 7, № 5, тт. 5-8.

Вражаючою є мелодична і гармонічна подібність між баладою Шимановської «Świtezianka» (1827), написаною за однойменною поемою Адама Міцкевича, і Баладою № 2 Шопена F-dur (1836), яка, за визначенням дослідників, має ту саму сюжетну основу.

Паралелі у творчості обох митців можна виявити в піснях для голосу і фортепіано. І М. Шимановська, і Ф. Шопен черпали натхнення з польської пісенної традиції, з простих аранжувань арій та арієт в популярних театральних п'єсах і операх, тому структура їхніх строфічних балад і пісень походить від оперної традиції завершувати кожну строфу коротким ритурнелем, не пов'язаним з основним музичним змістом.

Тож Марію Шимановську по праву можна назвати однією з найбільш вагомих і професійних національних піаністок і композиторок у колі попередників Ф. Шопена. Вплив її музичних відкриттів на творчість Шопена, передусім в аспекті жанрових пріоритетів і специфіки музичної мови – переосмислення елементів стилю brillant – видається беззаперечним. Істотною ознакою творів М. Шимановської, зокрема її трактування гомофонного складу фортепіанної фактури, є ускладнення мелодичного руху у середніх голосах, що приводить до їх диференціації та виникнення прихованої поліфонії. Можна помітити у її фактурі також зародки того типу розподілу мелодичних голосів, на основі якого виникла і розвинулася шопенівська поліфонічна фактура.

1.4. Поліфонія у фортепіанній музиці Ф. Шопена: прояви естетики романтизму та риси індивідуального стилю

У фортепіанній творчості Фредеріка Шопена повною мірою проявились основні тенденції романтичної поліфонії, й саме тому виявлення їх специфічних особливостей допомагає розкрити сутність поліфонічного мислення композиторів-романтиків. Слід підкреслити, що Шопен отримав грунтовні знання у цій царині. Його студії у класі композиції Варшавської консерваторії під керівництвом Юзефа Ельснера включали, окрім інших дисциплін, «науку контрапункту», яка спиралась на матеріал підручника з композиції відомого австрійського композитора і теоретика доби бароко Йоганна Йозефа Фукса «Gradus ad Parnassum» (1725). «Розряди» Й. Й. Фукса не лише впорядковували принципи поліфонічної композиції у строгому стилі,

але й у своєму opus magnum автор заторкує проблеми контрапункту у тональній музиці нового етапу розвитку європейської музики.

У проекції на обрану тему дисертації слід звернути увагу на міркування Фукса щодо «музичного смаку», якому він присвячує окремий фрагмент трактату. У ньому він дає поради, як, на його думку, повинна компонуватись музика «в доброму смаку». Вона повинна містити звичні, зрозумілі для слухачів елементи, не повинна бути надто складною для виконавця. Композиція не може порушувати «природного порядку», але притому володіти силою переконання і зворушувати серця слухачів. У цих порадах виразно зазначаються художньо-естетичні уподобання барокової доби, згідно з якими музика сама повинна втілювати афекти і відповідно пробуджувати їх у душі слухачів» [121, с. 245-260]

Крім того, майбутній композитор опановував основи контрапункту і практично, на уроках свого фортепіанного педагога Войцеха Живного, де значну частку його дидактичного репертуару становили прелюдії і фуги з циклу «Das wohltemperierte Klavier» Й. С. Баха. Поліфонічні опуси Баха були важливим матеріалом і на заняттях з композиції у Ю. Ельснера. Якщо музика Й. С. Баха стала для Ф. Шопена школою пошуку досконалості і гармонії між формою і музичним наповненням, то крізь сутність теоретичних положень трактату з техніки контрапункту Й. Й. Фукса проросла типово шопенівська тенденція – тяжіння до національних витоків власної композиторської творчості.

Фортепіанна спадщина Ф. Шопена відрізняється перевагою гомофонних жанрів, у яких поліфонія апріорі має підлегле значення проти гармонії. Композитор майже не користувався традиційними формами поліфонії, проте в історії поліфонії творчість польського композитора-романтика відіграла важливу роль, перш за все через поліфонізацію фортепіанної фактури. Зазначена тенденція проявилася в багатстві прихованих голосів, їхньому вивільненні з-під влади гомофонного мислення, розкритті інтонаційної виразності кожного голосу та їхньому насиченні тематичними елементами, що

пов’язують всю фактуру в єдине ціле. Можна також наголосити на поліфонічності будови самих гомофонних тем і прагненні композитора наситити їх прихованими голосами, що є однією з ознак тематизму інструментальної поліфонії вільного стилю. У великій кількості прихованих голосів у Шопена є щось барокове, бахівське, хоча жодною мірою не наслідувальне. Якщо в бароковій поліфонії приховані голоси містяться в самій темі, то в творах Ф. Шопена вони виростають із супровідних голосів гомофонної фактури. Прихований голос нерідко виходить на перший план, створюючи ту форму поліфонії, яку в характеристиці музики XIX століття дослідники визначають як романтичний інструментальний дует, де контрапунктично сплітаються дві контрастні індивідуалізовані теми-мелодії.

Дозволимо висунути припущення, що така двоїстість (своєрідна дуетність) була притаманна і самій особистості Шопена, який у образно-емоційному виразі сполучав протилежні стани і переживання. М. Томашевський зібрав висловлювання видатних митців, музикознавців, філософів про характер музики польського митця, і всі вони фіксують саме цю діалектичну «єдність протилежностей». «Для Генріха Гейне музика Шопена – це „болісна розкіш”, для Ференца Ліста – „гірке щастя”, для Оноре де Бальзака – „вираз болю при рафаелівській досконалості”, для Джеймса Ганекера – „героїзм поразки і усмішка крізь сльози”, для Фрідріха Ніцше – „поєднання південного вогню з суворістю Півночі”, для Альфреда Ейнштейна – „гірка радість”» [180].

Прикметно, що і сам Шопен полюбляв музикувати в дуеті, тобто, мав власний концертно-виконавський досвід ансамблевого музикування. Описуючи концертну практику самого Ф. Шопена в приватних салонах, М. Томашевський зазначає: «Тут він грав не тільки власну музику, хоча саме її всі хотіли почути в першу чергу, але й репрезентував твори близьких йому композиторів з усього великого репертуару - від Баха, Моцарта і Бетховена до Вебера, Гуммеля і Шуберта. *У менш формальних ситуаціях він любив грати*

п'єси в чотири руки, особливо дуети зі своїми ученицями» (виділення моє – *Ань Лу*) [182].

Аналогічно і в своїй творчості польський романтик випробував можливості різноманітних транскрипцій власних творів, в тому числі й для дуетів різного типу. Барбара Літерська, яка спеціально займалась проблемою транскрипцій творів Ф. Шопена, зазначає: «Шопен був не проти транскрибувати сам і створив кілька транскрипцій власних творів, дві з яких відомі: обробки Рондо до мажор, NE 15 для двох фортепіано (оригінальна версія для одного фортепіано) та Grand Duo concertant мі мажор для фортепіано в чотири руки (оригінальна версія для фортепіано і віолончелі)» [146, с. 83].

Ця ж авторка докладно простежує численні версії перепрочитання творів Шопена у різних національних культурах і стилях і наголошує, що «перші транскрипції Шопена з'явилися невдовзі після публікації їхніх оригіналів, у період з 1830 по 1838 рік.Це адаптації таких творів як Мазурка сі-бемоль мажор, ор. 7 № 1, Мазурка ре мажор, тв. 24 № 3, Інтродукція та блискучий полонез до мажор, ор. 3, Grand Duo concertant для фортепіано з оркестром мі мажор, Рондо до мінор, ор. 1, Тріо соль мінор, ор. 8, та частина Концерту фа мінор, ор. 21» [146, с. 27-28]. З них три – Мазурка ре мажор, тв. 24 № 3, Інтродукція та блискучий полонез до мажор, ор. 3, Grand Duo concertant для фортепіано з оркестром мі мажор – були зроблені саме для дуету в чотири руки.

В свою чергу, Мечислав Томашевський у своїй систематиці виокремлює кількісно значну групу часто анонімних «редакційних транскрипцій», виконаних на замовлення видавництва і призначених для домашнього музикування. Це були переклади для фортепіано в чотири руки, опубліковані майже одночасно з оригінальними версіями [Цит. за: 146б с. 89].

Ця практика була особливо поширена серед німецьких видавців, і вона поширюється на майже всі творів Шопена, що були опубліковані за його життя. Вессель (англійський видавець творів Шопена і його транскрипцій –

Ань Лу) публікував обробки такого роду під єдиною назвою «Соло і дует», що означало гру соло і в чотири руки на одному фортепіано. Левова частка таких обробок була опубліковані ще за життя композитора. [Цит. за: 146, с. 89)

Що характерно, у транскрипціях творів Шопена для різних інструментів поліфонічний тип викладу у його різних видах – як підголосковий, як контрастний, як дуетний – позиціонується вельми виразно, що свідчить про природність диференціації мелодичного голосу і/або розподілу фактурних ліній за підголосковим, контрастним чи дуетним принципом. «Найчастіше використовується передача голосів, коли тематично найважливіший голос оригіналу (не завжди верхній голос) доручається солісту (скрипці, флейті), а решту голосів виконує фортепіано. Мультиплікація (тобто, потовщення, нашарування того чи іншого голосу – *Ань Лу*) може стосуватися кожного голосу і виражається в наступних процедурах:- подвоєння одного або декількох голосів оригіналу;- розширення ритмічних тривалостей у нижньому голосі, часто з одночасним подвоєнням октави;- виділення нового незалежного голосу з оригінального матеріалу». [146, с. 137].

Ця ж авторка виділяє «окремі варіанти мотивів Шопена» та «приховані варіанти мотивів Шопена» [146, с. 139], на основі чого можна зробити закономірний висновок про гнучкість, багатовимірність і самої провідної мелодичної лінії, і фортепіанної фактури творів, в якій взаємодіють гармонічна основа супроводу, мелодична лінія і контрапунктичні елементи, що виокремлюють виразні підголоски у фактурній тканині.

Різноманітні імпульси до подальшого розвитку творчих ідей, закладених у музиці Шопена, його численними сучасниками і наступниками, виникли завдяки винятковій свободі, фантазійності і сміливості, з якими композитор підходив до формування своєї виразової системи. «Він надзвичайно розширив (або й змодифікував класичні тональні засади, які утримувались ще і в ранньоромантичній музиці, розвинув нові способи поєднання акордів і трактування тональності, надав значно більшої ролі хроматиці, ніж це було в попередніх періодах. Неймовірно сміливо він використав дисонантні

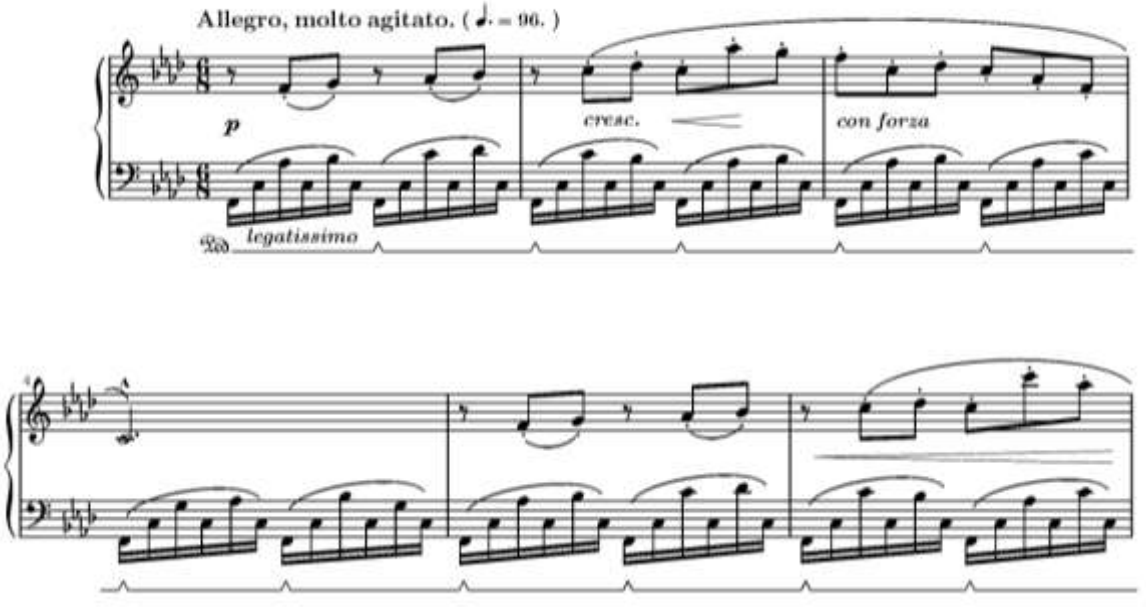
співзвуччя, причому такі, які попередньо були невідомі, надав їм нового виражального, колористичного і експресивного сенсу» [172, с. 264].

Мелодична насиченість і фактурне багатство музичної тканини у фортепіанних творах Ф. Шопена має гомофонну природу, однак містить прояви поліфонічних принципів утворення багатоголосся. Так, контрастна поліфонія утворюється не від контрастування мелодизованих голосів, що містять завершені теми, а від органічного поєднання тематичних інтонацій, поспівок, мелодичних зворотів, наявних в різних голосах фортепіанної фактури. Шопен не часто писав протяжні жанрово-характеристичні теми-мелодії, виділяючи їх регістрово і фактурно. Контрапунктично поєднуючи тематичні елементи, розподілені по різних голосах, композитор прагнув їхнього гармонійного злиття, унаслідок чого складалося нове похідне утворення, яке діставало іншого жанрового тлумачення. Тож контрастна поліфонія Шопена є пов’язаною із загальним складом усієї фортепіанної фактури, голоси якої набувають самостійного інтонаційно-тематичне наповнення.

Форми імітаційної поліфонії застосовувалися Шопен вкрай рідко. Імітаційні побудови у творах композитора трапляються на початку репризних розділів та виконують драматургічну функцію завершення, узагальнення, підведення підсумків. Разом з тим, Шопен знайшов принципи взаємодії імітаційної форми з варіаційністю, властивою його композиторському стилю. Зберігаючи тему-мелодію без змін, Шопен послідовно переміщував її у різні голоси, змінюючи супровід, унаслідок чого виникала одночасно і імітаційна і варіаційна форма, з незмінною темою і зміненим цілим.

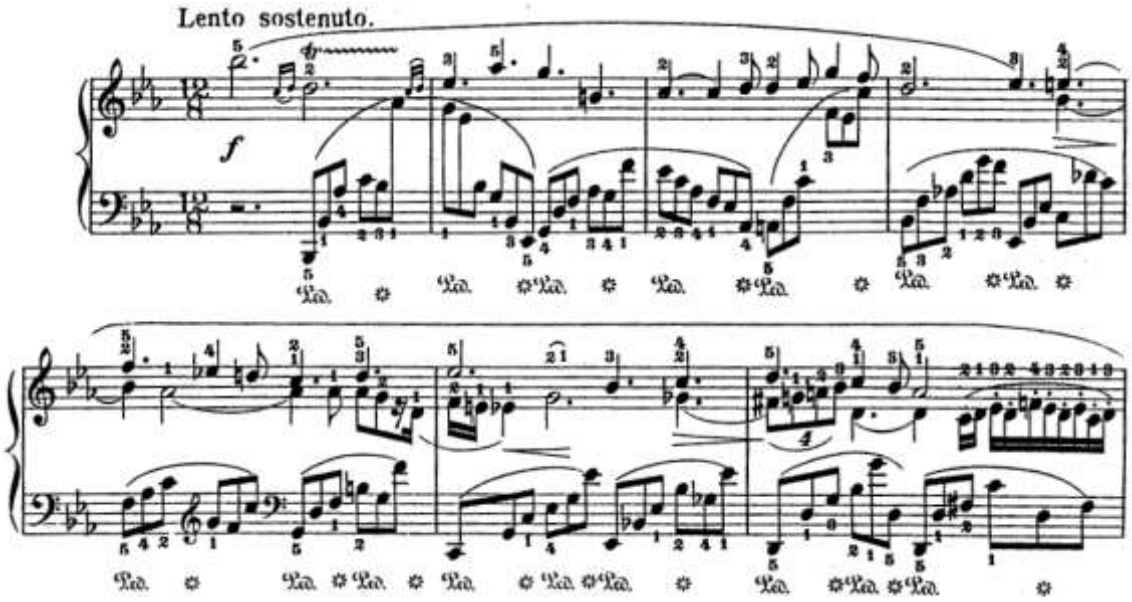
Процеси поліфонізації фортепіанної фактури, що проявляються в активізації гармонічних голосів, можна прослідкувати на прикладі етюду f-moll op. 10 № 9. З першого такту в його фактурі наявний голос, прихований в акомпанементі, в партії лівої руки. Спочатку він є подвоєнням мелодії в сексту і рухається тонами as – b, c – des (т. 1), але потім, зберігаючи ритм мелодії, він перестає подвоювати звуки теми (тт. 2-3, c – b, as – b, as – b, as – c), а далі, під

час зупинки мелодичного голосу на тоні «c», він продовжує свій рух (т. 4, g – as, b – g, приклад 1).

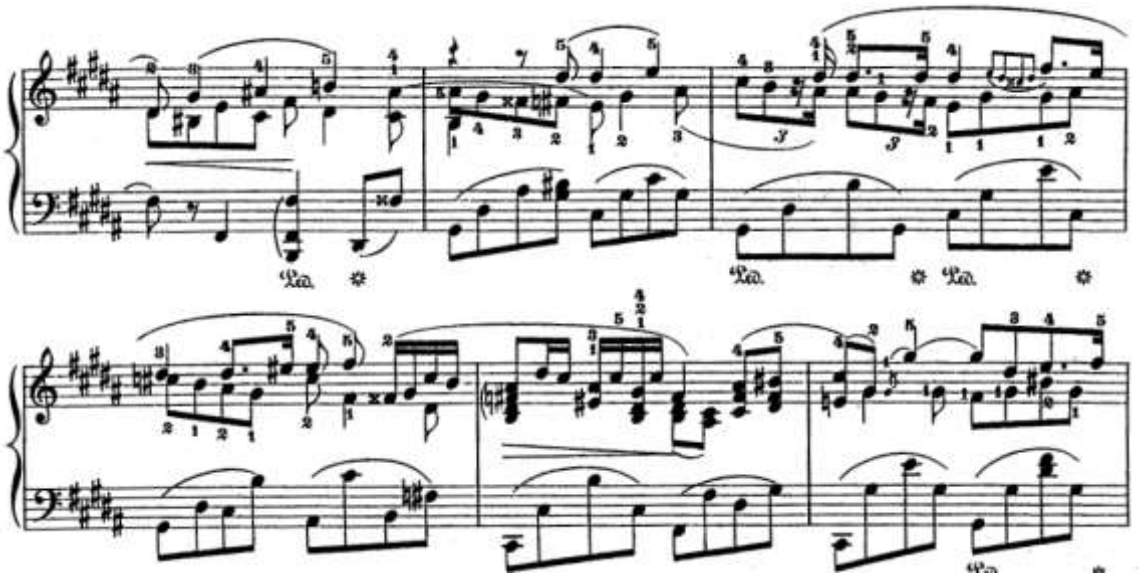


Приклад 1. Ф. Шопен. Етюд op.10, № 9, тт. 1-6

У подальшому значення даного прихованого голосу зростає, він отримує більшу самостійність й активніше входить у контрапунктичну взаємодію з основною темою-мелодією. Особливо виразно це виявляється при підході до кульмінації, коли він змінює свій остінатний ритм і стає нестійким, намічаючи у своїх інтонаціях звуки зменшеного септакорду. У такий спосіб прихований голос виходить за рамки простого гармонічного подвоєння і стає активним контрапунктом, перетворюючись із гармонічного голосу на поліфонічний.

У деяких випадках Шопен показує поліфонічність фактури в самому нотному записі, виявляючи приховані голоси та переводячи їх у реальні. Тоді поліфонічність стає не прихованою, а цілком наочною, як, наприклад, у ноктюрні Es-dur op. 55 № 2, де другий голос підхоплює кинутий мелодичний тон «c» (т. 3, останній звук арпеджіо), веде його вниз, у звуки b, as і далі (тт. 4-8, приклад 2).

Приклад 2. Ф. Шопен. Ноктюрн Es-dur op. 55 № 2, тт. 1-7

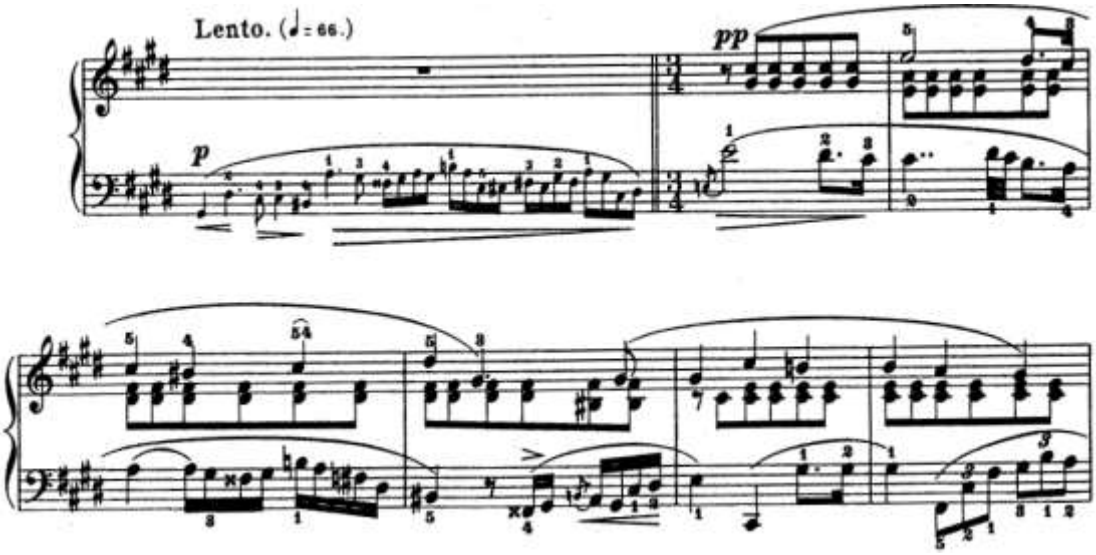
Далі в ноктюрні другий голос то замовкає, то знову відновлюється; у т. 9 він є відсутнім, потім відновлюється на 3,5 такти, далі замовкає на 17,5 тактів, знов з'являється на 8 тактів, виключається на 2 такти, відновлюється і веде свою мелодичну лінію до кінця п'єси. Цей «блукаючий» голос то дотримується вимог гармонічного супроводу, то виходить на перший план мелодично, особливо в моменти утриманих звуків в провідному голосі, то утворює свою власну мелодичну лінію, що контрапунктує основній темі. У цілому це сприяє створенню особливої тонкості, ажурності фактури ноктюрна.

У ноктюрні H-dur op. 62 № 1 розвиненість середніх голосів також переростає рамки простого супроводу, а певні їх інтонації підкреслюються як першорядні. У такий спосіб утворюється інструментальний дует у верхній парі голосів, який має усі ознаки поліфонічного контрапунктування (приклад 3).

Приклад 3. Ф. Шопен. Ноктюрн H-dur op. 62 № 1, тт. 10-15

У таких дуетах поліфонічність гомофонної фортепіанної фактури, властивої творам Ф. Шопена проявляється найбільш повно. Контрапунктування пари мелодичних голосів, що утворюють контрастне поєднання, розгортається на тлі супровідних голосів, які перетворюються на самостійний пласт фактури. Контрастування мелодій може відтінятися короткими імітаціями, оскільки імітування дає більшу чіткість контрапунктуючим голосам. Однак по мірі розвитку імітуючого голосу (ріспости) процес імітування припиняється й увага концентрується саме на мелодичному контрапунктуванні.

Одним із прикладів інструментального дуету з початковою імітацією у Ф. Шопена є етюд cis-moll op. 25, № 7. Імітаційно викладений початок дуету голосів, де пропостою є басовий голос, а ріспостою – мелодія у верхньому голосі, далі знаходить продовження у контрастно-мелодичному контрапунктуванні. Виникає проста імітація, із відділом, що дорівнює одному тактові, і до неї додається акордовий акомпанемент.

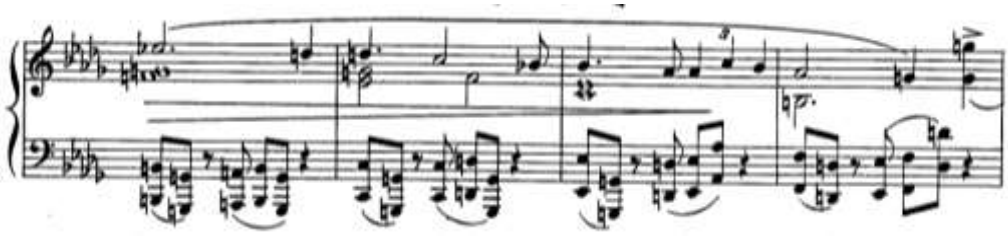
Контрастність обох мелодій, незважаючи на спільний початок, відтінена відмінністю їх жанрової природи: нижній голос має речитативний характер, його інтонації запозичені зі вступного речитативу, тоді як верхній голос веде

розмірену мелодію пісенно-хорального складу. У сукупності вони, разом із гармонічним супроводом, становлять єдине ціле (приклад 4).

Приклад 4. Ф. Шопен. Етюд cis-moll op. 25 № 7, тт. 1-7

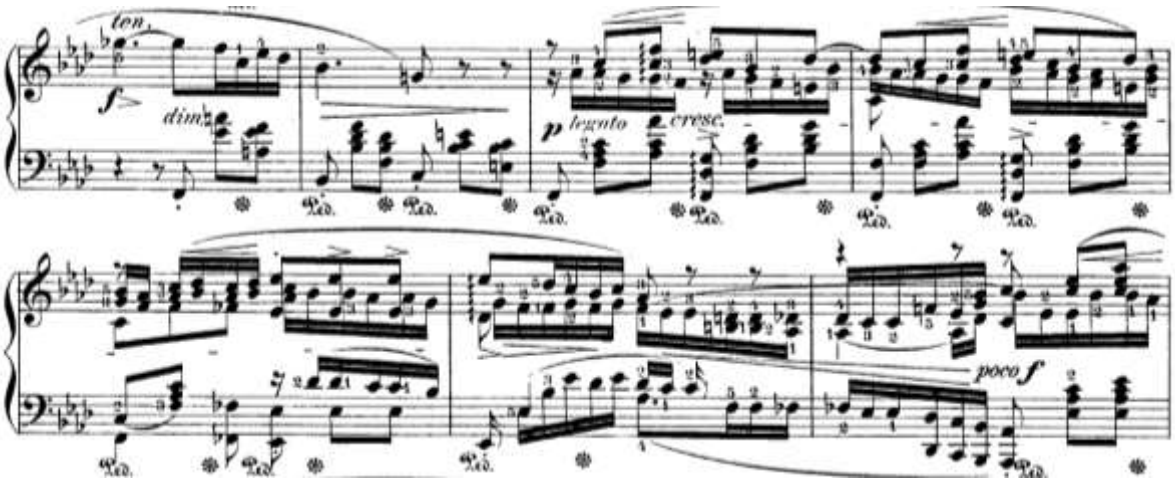
Для контрастної поліфонії Ф.Шопена не характерне контрапунктування завершених тем, які прозвучали раніше. Прагнучи утворити образно-тематичну єдність, композитор надає перевагу сплетенню виразних інтонацій різних тем, взаємодії їхніх мотивних компонентів. Така взаємодія, зокрема, утворюються у процесі мотивного розвитку у розробкових частинах шопенівської сонатної форми.

Так, у розробці I частини фортепіанної сонати b-moll op. 35 після низки секвенційних побудов, де послідовно змінюються інтонації теми вступу, головної та побічної партій, виникає побудова, в якій усі вони об’єднуються. Широта мелодичної лінії походить від низхідних інтонацій побічної партії, яка втрачає мажорний колорит і стає мінорною і драматичною. Цей новий характер посилено її поліфонічним з’єднанням з мотивами головної теми, які додаються в басах.

Зустрічний рух голосів, загострений затриманнями в гармонії і поєднаннями натурального і мелодичного видів мінору, посилених фрігійським відтінком, також відіграють значну драматизуючу роль. Тож

зіткнення полярно контрастних головної та побічної партій зроблено за допомогою техніки контрапунктування (приклад 5).

Приклад 5. Ф. Шопен. Соната b-moll op. 35, I ч., розробка

В експозиційному розділі балади f-moll op. 52 – творі, визнаному одним з високих зразків шопенівської логіки та вдосконалення музичного розвитку засобами поліфонії, проведення теми головної партії у динамізованій репризі простої тричастинної форми ґрунтується на контрастно-поліфонічній фактурі, що склалася від приєднання до первісного складу, утвореного з теми й акомпанементу, нового, надзвичайно активного в мелодичному відношенні контрапунктуючого голосу. Він привносить додаткове напруження, продовжуючи динамічне зростання у середньому розділі, де зароджуються фактурно контрастні елементи (приклад 6).

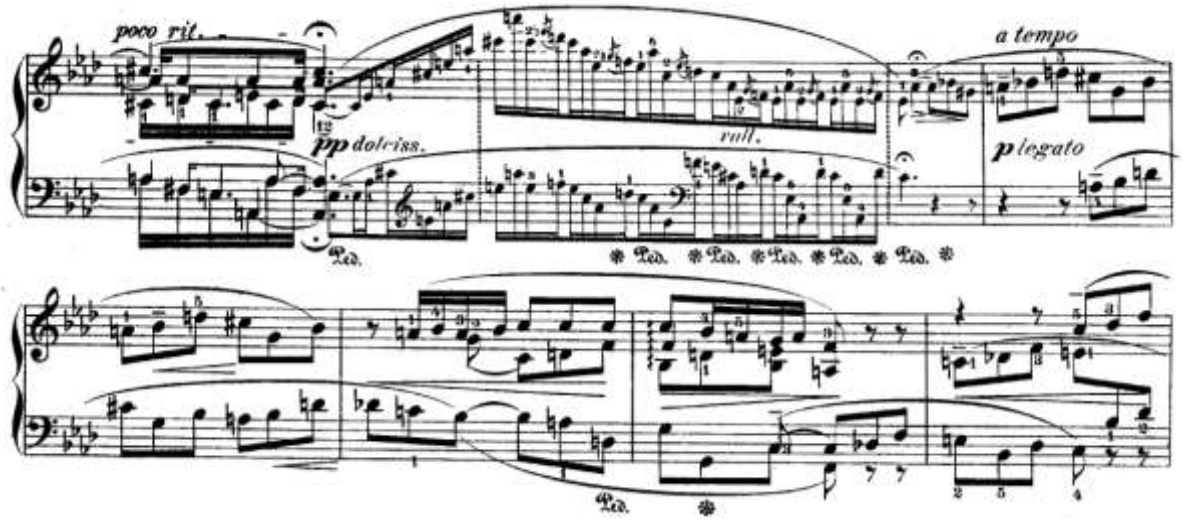


Приклад 6. Ф. Шопен. Балада f-moll op. 52, тт. 56-62

Інкрустована в початкову гомофонну фактуру, контрастна лінія рухомого середнього голосу поступово вивільняється і переходить у нижній фактурний пласт (тт. 68-70).

Прояви використання Ф. Шопеном імітаційної поліфонії є нечисленними, однак надзвичайно яскравими. Їх можна виявити у репризних розділах гомофонних форм, де початковий матеріал повторюється в умовах динамізації фактури. До таких творів відносяться балада f-moll op. 52, мазурка fis-moll op. 59 № 3 та ін. У репризних розділах цих творів композитор обирає форму канону та простої імітації. Характерною ознакою таких побудов стає одноголосий початок репризи, де звучить основний мотив теми, що утверджується в імітаційних повтореннях.

У баладі f-moll двоголосний канон та триголосна імітація в репризі сонатної форми заміняють гомофонний виклад експозиції. Імітаційність, яка прийшла на зміну гомофонності, стала фактором динамізації репризного розділу. Через імітаційні форми посилилося виразове значення окремих інтонацій. Унаслідок імітаційності відбувається перенесення мелодичних зворотів у різні октави, нашарування голосів, виникає велика плинність викладу (приклад 7).



Приклад 7. Ф. Шопен. Балада f-moll op. 52, реприза

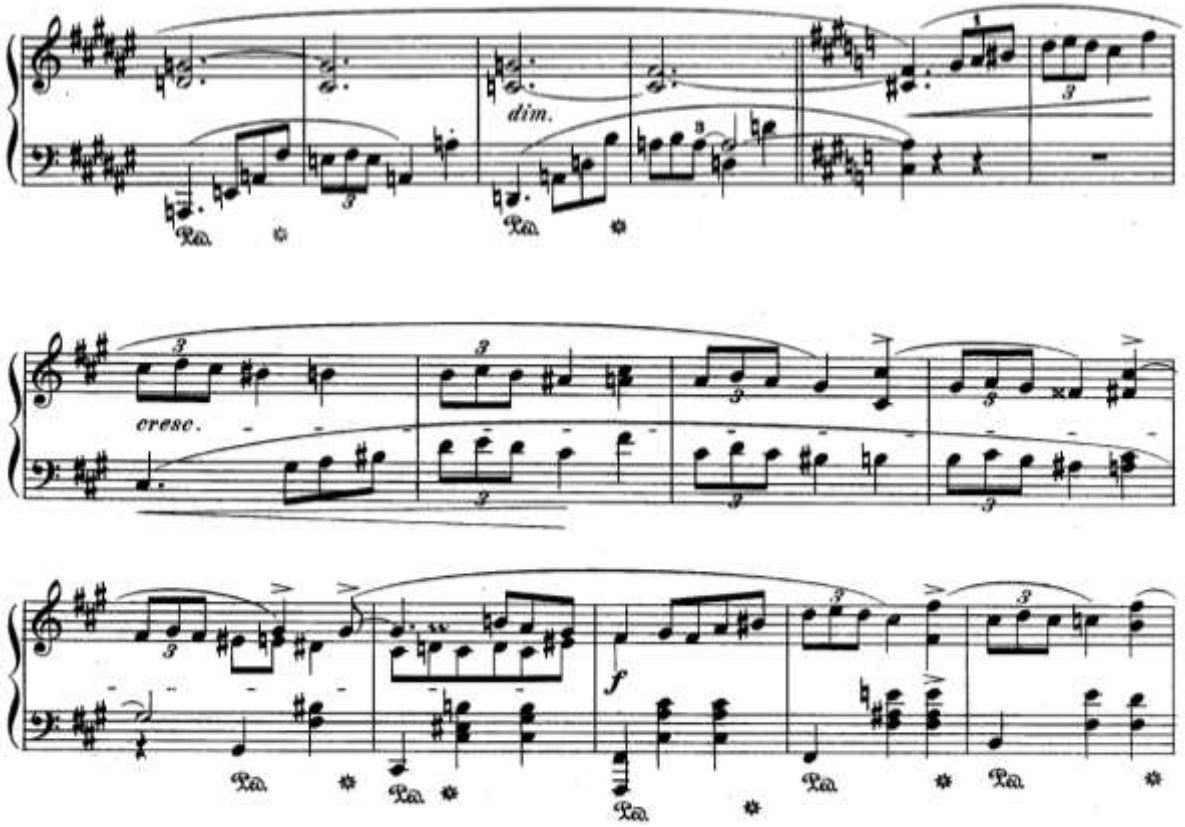
Аналогічним чином побудовано репризу в мазурці fis-moll op.59 № 3, де виклад у формі канону замінив гомофонну фактуру експозиції.

Форми імітаційної поліфонії застосовуються Шопеном і всередині побудови, під час викладу музичної думки. Так, цікавий приклад безкінечного

канону другого роду знаходимо у мазурці ор. 59 № 3 (тт. 53-69). Основа цієї форми гомофонна, чотириразове проведення того самого матеріалу являє собою повторення періоду із двох подібних речень, однак принцип співвідношення голосів у безкінечному каноні є поліфонічним (приклад 8).

Формула канону є наступною:

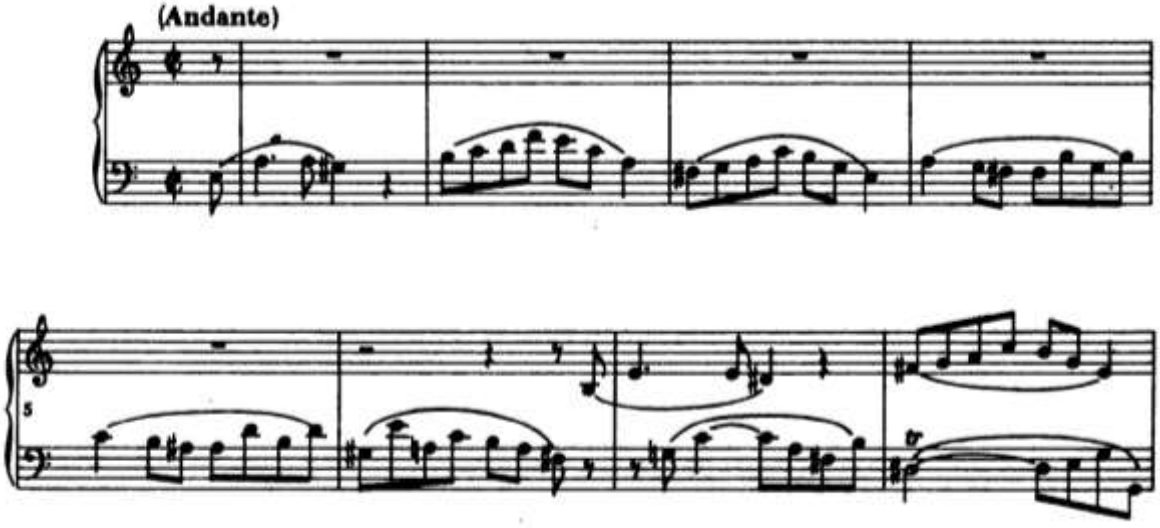
a b c d a b c d a b c d a b c d

a b c d a b c d a b c d a b c d

Приклад 8. Ф. Шопен. Мазурка ор. 59 № 3, тт. 49-63

У мазурці cis-moll ор. 63 № 3 канон використовується в коді. Він розміщений у верхніх голосах і є імітацією в октаву з відставанням ріспости на одну чверть. Наприкінці імітаційного побудови нижній голос канону стає пропостою і починає випереджати ріспосту однією чверть.

«Новизна шопенівської поліфонії полягає в тому, що, розробляючи колористичні можливості фортепіанних тембрів шляхом поліфонічного насичення гармонічних голосів, композитор створив свій неповторний

музичний стиль, у якому романтична емоційність і народнонаціональні елементи органічно поєднуються з класицистською логікою мелодичного розвитку і строгістю форм [62, с. 147].

Щодо форми фуги, вона не настільки цікавила Ф. Шопена, як і інших представників музичного романтизму, хоча, як вказувалось вище, композитор ще з часів студій знав і високо цінив прелюдії і фуги з «Das wohltemperierte Klavier» Й. С. Баха. Як відомо, Ф. Шопен написав лише одну фугу a-moll B. 144 (1841–1842). Єдина шопенівська фуга є співучою за характером (темп Andante) і не претендує на широкий розмах музичної форми. Її тема побудована на найпростіших діатонічних інтонаціях і містить модуляцію в тональність домінанти. За структурою тема є традиційною, включає коротке ядро і тривале розгортання, але водночас у ній наявні індивідуальні риси – співучість і зв’язок з інтонаціями пісенно-романсного типу (приклад 9).

Приклад 9. Ф. Шопен. Фуга a-moll B. 144, тт. 1-8, тема

Незважаючи на завершений характер теми, вона не зберігається протягом усієї фуги. Після трьох перших проведень, де тема має початкову 6-тактову тривалість, вона починає поступово розчинятися і віддавати свої інтонації інтермедійним розділам. Межі між ними стираються, і вся фуга поступово перетворюється на єдину співучу побудову. Саме в цьому полягає своєрідність шопенівського трактування форми фуги.

«Музика Фредеріка Шопена, який зосередив свою творчу роботу в сфері фортепіанного мистецтва, прославившись як геніальний національний художник, стала втіленням духу й ідеалів свободи поневоленого польського народу, форм його традиційного художнього життя і музичного фольклору. Поліфонія польського музиканта яскраво відбиває загальну тенденцію романтиків до поліфонізації фортепіанної фактури, що стало наслідком загального процесу симфонізації фортепіанної музики, який почався наприкінці 20-х років XIX ст., зокрема в пізніх сонатах Бетховена. Розвиток гармонічного багатоголосся, який до цього часу сягнув свого апогею, а отже, й певного свого вичерпання, був тісно пов'язаний з інтенсивною мелодизацією його голосів. Гармонія, яка народилася в надрах ренесансної поліфонії, на початку третього століття свого існування знов звернулася до поліфонії, і хоча ніколи не поривала з нею, вона, збагачена власними досягненнями, стала активно «поліфонізуватися» через усебічне розкриття лінеарних можливостей своїх голосів» [62, с. 143-144].

Таким чином, поліфонії, в широкому розумінні цього терміну, надається дуже велике значення у фортепіанній спадщині Шопена, незважаючи на те, що композитор майже не використовував її традиційні форми. Відмітними рисами індивідуального фортепіанного стилю митця є поліфонічна повнота шопенівського багатоголосся, збагачення поліфонічними засобами гомофонної фактури і музичного розвитку у творах гомофонних жанрів. Через виявлення лінеарних можливостей голосів багатокомпонентної фортепіанної фактури композиторові вдалося всебічно розкрити технічно-виконавські можливості фортепіано, виявити колористичність звукової палітри і великий діапазон виконавських градацій цього інструмента.

Творчо перероблена техніка поліфонії періоду бароко і класицизму здобула в музиці Ф. Шопена новаторського тлумачення у контексті нових художніх завдань, які постали перед композиторами у добу музичного романтизму. Поліфонізація фактури стала тим чинником, який надав підстави казати про піднесення поліфонічного мислення на нову висоту, про

опанування нової якості контрапунктування, про синтезування ознак гомофонного і поліфонічного складу в єдину струнку систему, ознаки якої проростають у фортепіанній творчості композиторів-романтиків та їхніх послідовників у наступні часи.

Висновки до першого розділу.

Проведений аналіз дає підстави зробити висновок про те, що мистецтво поліфонії у творчості Ф. Шопена зазнало індивідуальних проявів, на що вплинули романтична спрямованість індивідуального композиторського стилю, тісний зв'язок творчості Ф. Шопена з національним мистецтвом та опосередковане сприйняття впливів контрапунктичного мислення композиторів попередніх епох.

Характерними ознаками поліфонії Ф. Шопена є вкоріненість у гомофонну фактуру як основу багатоголосого складу фортепіанних творів, усвідомлення контрапунктування як процесу розгортання надмірно мелодизованих голосів, що є компонентом фактури, та взаємозв'язку кількох мелодично розвинених голосів, заснованих на автономному русі й узгоджених за висотою і часом, що додаються один до одного за принципом ритмо-інтонаційної подібності або контрасту. Саме за принципом контрапунктування доєднано голоси у зразках дуетної поліфонії шопенівських фортепіанних творів, про що детальніше йтиметься у другому розділі дисертації.

Передумовами виникнення у трактуванні поліфонічних елементів у фортепіанній музиці доби романтизму стали загальні тенденції розвитку поліфонічного мистецтва у творчості віденських класиків та їхнє переосмислення у творчості композиторів-романтиків, із формуванням власної специфіки та індивідуальними проявами у площині формотворення і фактури, відмінними від ренесансного і барокового тлумачення поліфонії як мистецтва контрапунктування. Композиторів доби класицизму і ранніх романтиків об'єднувало глибоке розуміння поліжанрових можливостей

поліфонічної техніки і збагачення нею жанрів, які виникли як гомофонні і протиставлялись музиці контрапунктичного складу.

Відмітними рисами і творчими новаціями індивідуального фортепіанного стилю митця є поліфонічна повнота шопенівського багатоголосся, збагачення поліфонічними засобами гомофонної фактури і музичного розвитку у творах гомофонних жанрів. Через виявлення лінеарних можливостей голосів багатокомпонентної фортепіанної фактури композиторові вдалося всебічно розкрити технічно-виконавські можливості фортепіано, виявити колористичність звукової палітри і великий діапазон виконавських градацій цього інструмента.

Творчо інтерпретована техніка поліфонії періоду бароко і класицизму здобула в музиці Ф. Шопена новаторського тлумачення у контексті нових художніх завдань, які постали перед композиторами у добу музичного романтизму. Поліфонізація фактури стала тим чинником, який надав підстави казати про піднесення поліфонічного мислення на нову висоту, про опанування нової якості контрапунктування, про синтезування ознак гомофонного і поліфонічного складу в єдину струнку систему, ознаки якої проростають у фортепіанній творчості композиторів-романтиків та їхніх послідовників у наступні часи.

Безсумнівним є зв’язок шопенівських надбань із національними традиціями польської фортепіанної музики дошопенівського періоду. Аналіз показав вплив творчого доробку відомої польської піаністки і композиторки Марії Шимановської, з творів якої Ф. Шопен запозичив і творчо переосмислив особливі прояви фортепіанної фактури, які стали однією з передумов виникнення його численних контрапунктичних інновацій, в тому числі й дуетної поліфонії.

Тож вивчення передісторії і національного контексту виникнення дуетної поліфонії надає підстави для детального аналізу її проявів у фортепіанному доробку Ф. Шопена.

РОЗДІЛ 2. Поліфонічні прийоми у творчості Ф. Шопена: стилістичні та технологічні закономірності.

2.1 Поліфонічні особливості фактури фортепіанних творів Ф. Шопена

2.1.1 Обгрунтування категорії дуетної поліфонії

Як зазначалося у підрозділі 1.1, шляхи розвитку поліфонії у добу романтизму (XIX ст.) були пов'язані із поступовим вивільненням з-під строгої системи правил і технологічних вимог, накопичених протягом попередніх століть, які перешкоджали вільному виявленню творчих намірів композиторів-романтиків, унаслідок чого у їхній творчості виникли особливі прояви поліфонії. Однією з них стала т. зв. *дуетна поліфонія* – специфічна форма двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтичного інструментального дуету. Найяскравішого втілення вона дістала у фортепіанній музиці видатного польського композитора-романтика Ф. Шопена.

В існуючих публікаціях на тему творчості Ф. Шопена явище дуетної поліфонії не одержало належного висвітлення. Автори статей і монографій набагато більше уваги приділили жанровій системі фортепіанної музики, зв'язкам із національними традиціями, проблемам піанізму та ін. Причина полягає в тому, що поліфонія у її класичних проявах (маємо на увазі строгій і вільній стиль) не відповідала творчим намірам композитора і не була властива його фортепіанній творчості, а шопенівська поліфонізація фактури стала унікальним і самобутнім явищем, вельми віддаленим від класичних зразків поліфонії.

Аналіз поліфонічних прийомів у творчості Ф. Шопена слід розпочинати з висвітлення фактурних особливостей. Фактура фортепіанних творів композитора є надзвичайно розвиненою, при цьому вона має чіткий поділ на мелодичний рельєф і гармонічний фон, що є ознакою гомофонно-гармонічного складу. Мелодію практично завжди веде верхній, найвищий

голос фактури. З голосів гармонічного фону виділяється бас, який підкреслює сильний час кожного такту, акцентуючи найнижчий акордовий тон, і задає імпульс загальному музичному руху. Середні голоси фактури заповнюють простір між парою крайніх голосів, суттєво відрізняючись від них за принципом внутрішньої організації. Вони можуть бути зібраними в лаконічні акордові структури, на додаток до баса, або більш рухливими, активно заповнюючи звуковий простір.

Фактура шопенівських фортепіанних творів є звукопросторовим відтворенням основної семантичної ідеї, де фактурними координатами стають горизонталь, вертикаль і глибина. З їхньої сукупності виникає «тривимірна система, у якій:

1) у горизонталі здійснюється чергування різних жанрово-стилістичних елементів, що в сукупності надають розгортання умовного музичного сюжету;

2) у вертикалі можливі репрезентації одночасно декількох жанрово-стилістичних знаків, які у фортепіанній фактурі можуть бути розподіленими між партіями рук піаніста;

3) за глибинною координатою фактурна стилістика являє собою композиторсько-виконавське проникнення стильових пластів вищого порядку, зовні представлених через стилістичну манеру автора» [36, с. 184].

Унаслідок мелодизації одного з середніх голосів, розвиненого зазвичай за рахунок наспівності, та його взаємодії з провідним мелодичним голосом, що викладає тему, і виникає явище дуетної поліфонії.

Такий дует не є постійним і може виникати по кілька разів, розгортаючись на тлі акордового акомпанементу, унаслідок чого у дуеті можна виявити ознаки підголосковості і диференціювати його фактурні компоненти на:

1) *провідний голос (основну мелодію)*, що є найвищим і підлягає безперервному розгортанню;

2) *прихований голос (підголосок)*, що виростає із середніх голосів на тій чи іншій ділянці музичної форми.

Обом цим компонентам властиве значне розмаїття індивідуальних характеристик у фактурному розташуванні. Найбільш типовими є незвичайні, тонкі фактурні малюнки, із введенням синкопованих, нестійких мелодико-гармонічних фігурацій зі зміщеними метро-ритмічними акцентами та підкресленими неакордовими звуками, з їхньою активізацією на слабкому часі такту, частими мелодичними затриманнями та переплетеннями обох голосів.

Ознакою дуетної поліфонії є контрапунктування двох голосів на тлі акордового супроводу. Один з них є провідним, він викладає основну тему, інший виокремлюється з групи середніх голосів як мелодично найбільш розвинений. Як і будь-яке поліфонічне контрапунктування, дуетна поліфонія передбачає взаємодію двох мелодизованих голосів на основі принципу контрастного взаємодоповнення, зокрема ритмічної комплементарності. Підголосок доповнює основну мелодію, виразно збагачує її звучання, активізується під час мелодичних зупинок і становить із нею органічну цілісність. Контрапунктичні з’єднання утворюються не від злиття завершених голосів, а від взаємодії тематичних інтонацій, поспівок, мелодичних зворотів, що в підсумку дає цілісність і гармонійне злиття усіх компонентів.

У дуетній поліфонії трансформовано – у партії одного фортепіано – ознаки сумісного музикування двох виконавців. Дует є дуже поширеним камерним складом ансамблевого виконавства інструментальної та вокальної музики. Поєднання двох музикантів-виконавців засноване на взаємодії звучання їхніх інструментів або голосів, єдності звуковидобування і фразування, динаміки і штрихів, злиття у єдине ціле. Саме така взаємодія властива голосам дуетної поліфонії, сукупність яких утворює органічну образно-художню єдність.

У дуеті двох голосів провідне значення має основний мелодичний голос, найвищий у фортепіанній фактурі. Його звучання збагачується інтонаційно виразним підголоском, який не може існувати сам по собі, без основної мелодії, оскільки в такому випадку він втрачає своє значення. Функціонування прихованого голосу як повноцінного компонента музичної тканини лише в

сукупності з провідним мелодичним голосом вказує на диференціацію голосів дуетної поліфонії на провідний і другорядний. Водночас, обидва вони підлягають активному інтонаційно-тематичному наповненню, а насичення мелодії прихованими голосами призводить до інтенсивного фактурного збагачення усієї багатоголосої тканини.

2.2.2 Моделі поліфонічної техніки у фортепіанних творах Ф. Шопена

У фортепіанних творах Ф. Шопена натрапляємо на кілька моделей поліфонічної роботи. Найбільш поширеною з них є прихована поліфонія, у яких один з голосів поступово виокремлюється з фактури починає взаємодіяти з основною темою, утворюючи мелодизований двоголосий контрапункт (найчастіше у верхньому регістрі) на тлі акомпанементу решти голосів. Причому важливу роль в цьому процесі відіграє емансипація дисонансів, хроматизація окремих ліній і незвичні дисонантні поєднання у їх взаємодії.

Такий тип взаємодії голосів у шопенівській фактурі дослідники вважають творчою трансформацією певних засад музичного мислення Й. С. Баха, спадщину якого, як вказувалось вище, Шопен добре знав і практично освоїв. «Шопен орієнтувався на ці засади музики Баха, на те, що насправді містили композиції Баха, а не на його *quod erat demonstrandum*. (Латинське прислів'я: те, що треба було продемонструвати. – *Ань Лу*). Але Шопен виходить за межі бахівської техніки дисонансів, додаючи до дисонуючих «точок» дисонуючі плями і площини, як, наприклад, у прелюдії Фа-дієз мажор чи Баркаролі.

Таким чином Шопен конструює новий гармонічний дуалізм – дуалізм дисонансно забарвлених площин, який втратив свою опору в Trias harmonica, тобто у акордах тризвукової будови» [122, с. 32].

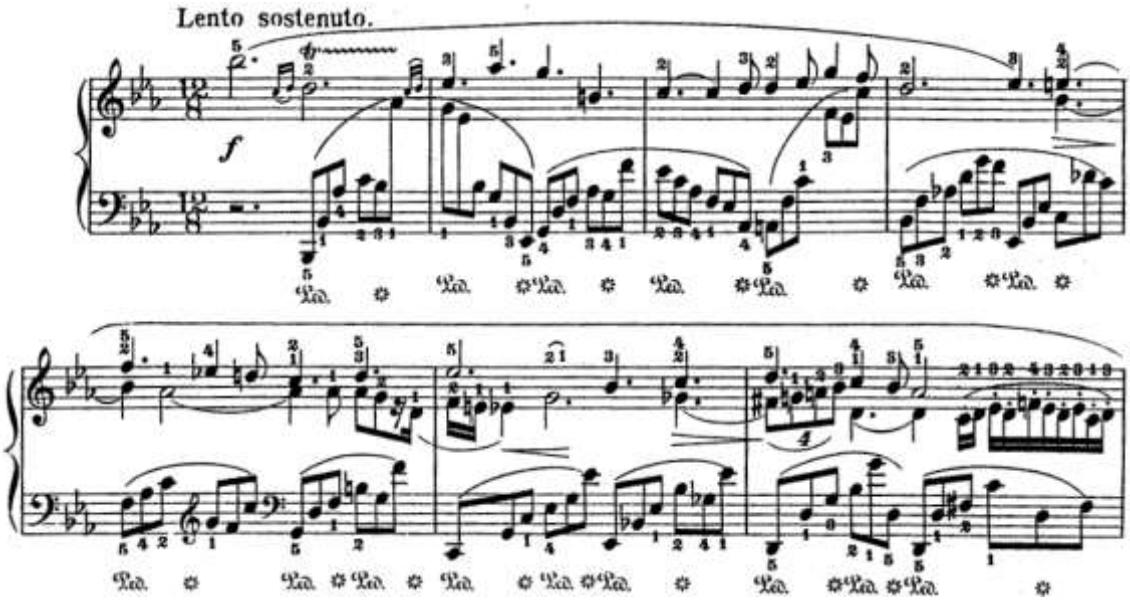
Серед поліфонічних прийомів, які зустрічаються в його фортепіанних творах, можна виділити чотири основні:

1) *контрапунктування у суміжній парі голосів*, при якому прихований голос, виростаючи з середніх голосів на додаток до провідної мелодичної лінії, має самостійне, відмінне від мелодичної основи ритмо-інтонаційне наповнення;

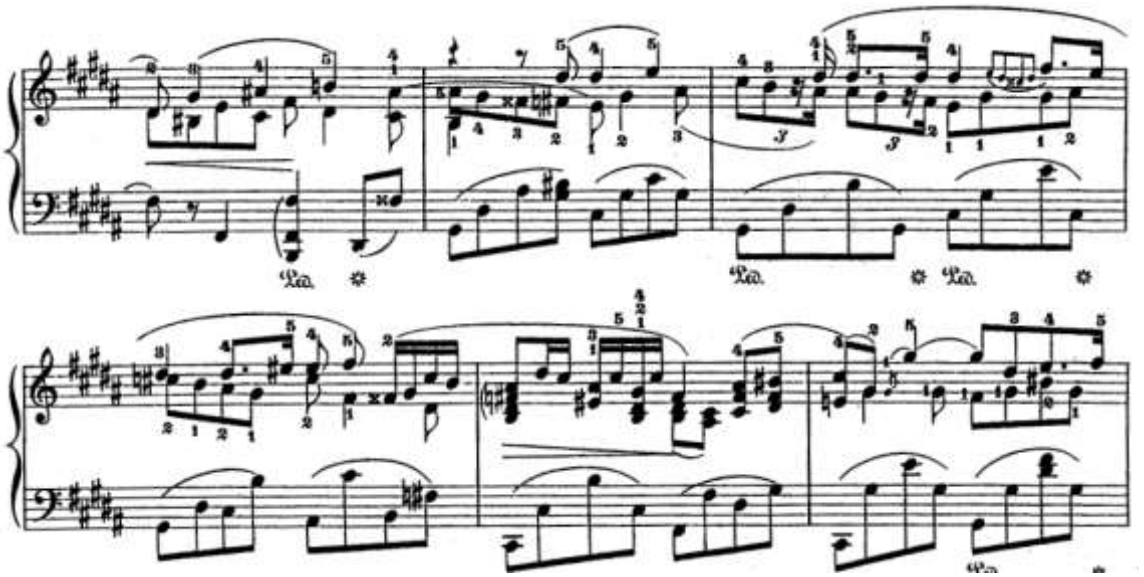
2) *контрапунктування у парі віддалених голосів*, при якому відбувається мелодизація лінії баса;

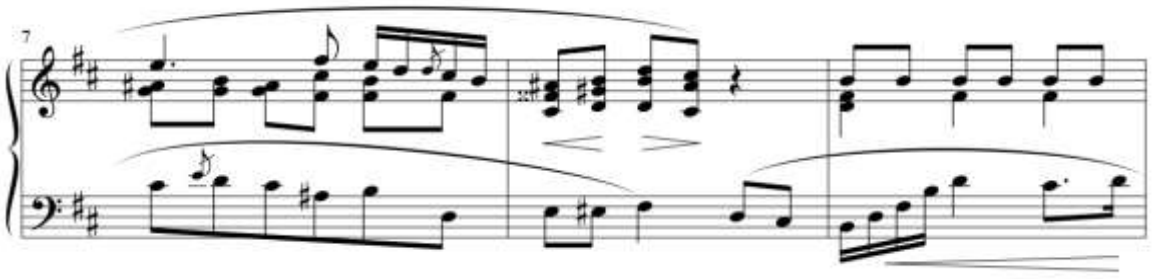
3) *дублювання*, коли підголосок має ту саму ритміку, що і провідний голос, а їхнє сумісне звучання надає темі більшої об'ємності;

4) *терцієва (секстова) втора*, коли прихований голос дублює основну мелодію в нижню терцію (сексту).

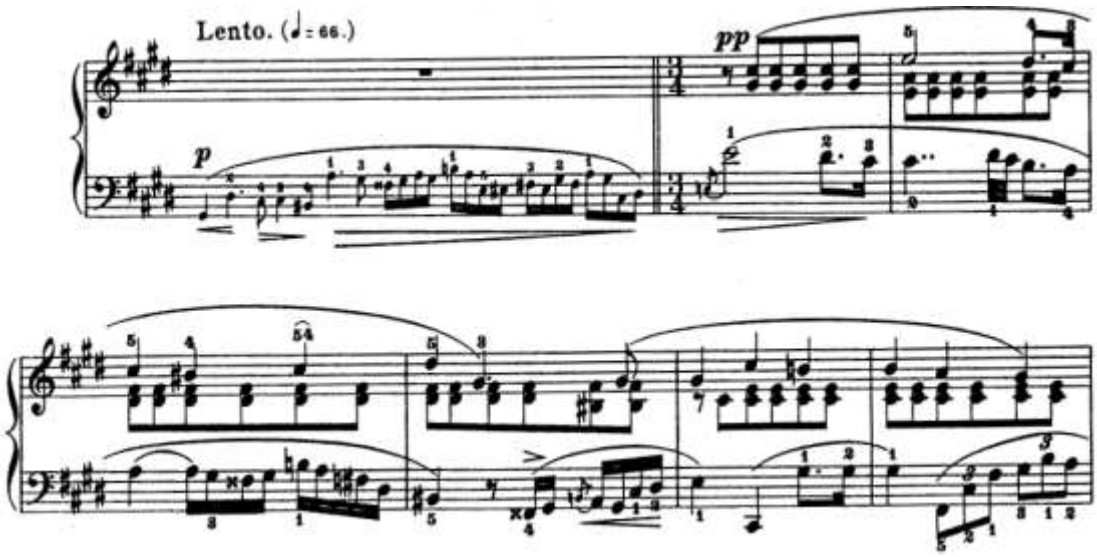
Твори, у яких виникає контрапунктування *у суміжній парі голосів*, практично завжди починаються викладом теми з акомпанементом, тобто гомофонно-гармонічним складом, а прихований голос з'являється згодом. Так відбувається у ***ноктюрні Es-dur op. 55 № 2***. Він починається як твір гомофонно-гармонічного складу з мелодією у найвищому голосі і акомпанементом у вигляді акордових арпеджіо, з яких виділяються найнижчі тони, що утворюють басову лінію. Такий склад тримається чотири такти, після чого виникає й активізується прихований голос, який приєднується до провідного мелодичного голосу як підголосок і взаємодіє із ним за принципом інтонаційно-ритмічного взаємодоповнення (приклад 15). Цей голос можна назвати «блукаючим», тому що від початку ноктюрну він то з'являється (тт. 5-8, 9-12, 30-38), то зникає, і лише від т. 41 стабілізується і витримується практично до кінця твору.

Приклад 15. Ф. Шопен. Ноктюрн Es-dur op. 55 № 2, тт. 1-7

Різноманітно трактований, прихований голос не тільки має тривалі гармонічні тони, а й доволі часто виходить на перший план за мелодичними характеристиками та ритмікою, особливо в моменти витриманих, протягнутих звуків в основній мелодії. У таких випадках в ньому відбувається активізація ритміки й утворюються особливі ритмічні малюнки (тт. 7, 35-36, 38, 48, 50), що сприяє відчуттю вільного руху, примхливого фактурного плетіння, взаємозбагачення голосів. Прихований голос, виходячи за рамки простого супроводу, стає самостійним елементом у всіх своїх вступах. За мотивною будовою та мелодико-інтонаційним наповненням він не залежить від основної теми і взаємодіє з нею для створення контрапунктичної єдності.

Іншим прикладом контрапунктування провідного і прихованого голосу у суміжній парі є ***ноктюрн H-dur op. 62 № 1***, у якому розвиненість одного з середніх голосів теж переростає рамки простого супроводу. Спочатку цей голос є ритмічно стриманим і рухається акордовими тонами, однак поступово він активізується (тт. 10-13), стає більш мелодизованим і веде свою лінію разом із провідним мелодичним голосом, контрапунктуючи йому, тоді як супровід виділяється в особливий пласт фактури (приклад 16). Далі (від т. 14) у прихованому голосі починається фігурація і він долучається до групи голосів, які супроводжують тему.

Приклад 16. Ф. Шопен. Ноктюрн H-dur op. 62 № 1, тт. 10-15

У творах з дуетним контрапунктуванням *у парі віддалених голосів* спостерігається активізація і мелодизація лінії баса, що призводить до появи дуетної поліфонії між найвищим голосом і басом, у якому навіть може викладатися тема. Прикладом є ***прелюдія h-moll № 6*** із темою у найнижчому голосі фортепіанної фактури й ритмізованим остінато у верхньому голосі. У процесі викладу теми остінатний рух на нетривалий час перетворюється на виразну мелодію, яка контрапунктує басу (тт. 7-8, приклад 17). Враховуючи невеликі масштаби прелюдії, написаної у формі періоду, цей виразний інструментальний дует виникає одноразово і не має повторних проведень або продовження.

Приклад 17. Ф. Шопен. Прелюдія h-moll № 6, тт. 7-9

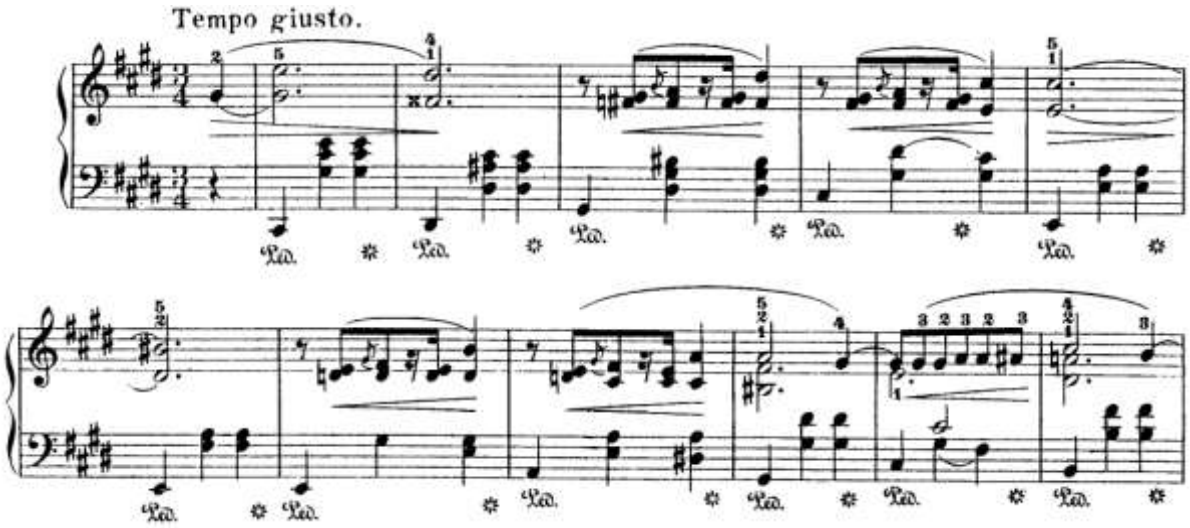
Набагато більш розвиненими обидва крайні голоси є в ***етюді cis-moll op. 25 № 7***. Повноцінний інструментальний дует, заснований на принципах поліфонічного контрапунктування, тут виникає від самого початку

багатоголосого викладу. Провідним мелодичним голосом є бас, саме в ньому починається виклад – спочатку сольний речитатив (без тактового розміру), далі дует, у якому вже від самого початку можна виявити ознаки контрапунктування двох мелодизованих голосів, які утворюють контрастно-поліфонічне з'єднання (приклад 18).

Приклад 18. Ф. Шопен. Етюд cis-moll op. 25 № 7, тт. 1-7

Від початку дует має ознаки імітації із ріспостою у верхньому голосі, однак у процесі розвитку ріспости імітування припиняється, поступаючись місцем мелодичному контрапунктуванню. Інтонаційна контрастність обох мелодизованих голосів підкреслюється їхньою жанровою основою. Лінія баса є продовженням початкового речитативу і має декламаційно-мовні інтонації, тоді як верхній голос розгортається як неквапліва сумна мелодія пісенного або хорального складу.

Дуетно-поліфонічний виклад в парі протилежних голосів виводить музичний твір на новий щабель інтонаційної й образно-емоційної виразності, розширює можливості багатоголосся, надає засоби для формування нової художньої цілісності.

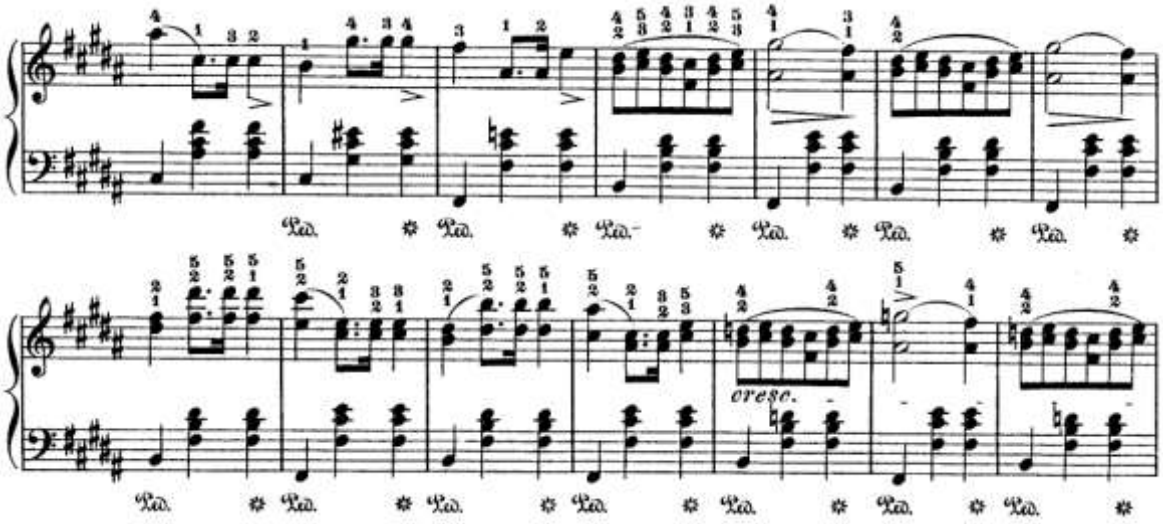
Твори із *дублюванням* характеризуються наявністю підголоска, який має ту саму ритміку, що і провідний голос. Поза темою підголосок є маловиразним

у мелодичному плані, однак їхнє сумісне звучання надає проведенням теми більшої об’ємності. У даному випадку, враховуючи ритмічну подібність провідного і прихованого голосів, можна казати про дуети згоди. Типовим прикладом є ***вальс cis-moll op. 64 № 2***, на початку якого тема викладається із дублюючим голосом (тт. 1-8, приклад 19). У цьому голосі повністю повторено примхливий ритмічний малюнок теми, однак його інтонаційна будова, заснована на низхідному звукоряді в межах тонічної квінти із повтореннями звуків, позбавлена мелодичної виразності, тоді як інтонації самої теми є надзвичайно виразними і пластичними. Двоголосся розгортається на тлі типово вальсового акомпанементу – бас і два акорди.

Приклад 19. Ф. Шопен. Вальс cis-moll op. 64 № 2, тт. 1-11

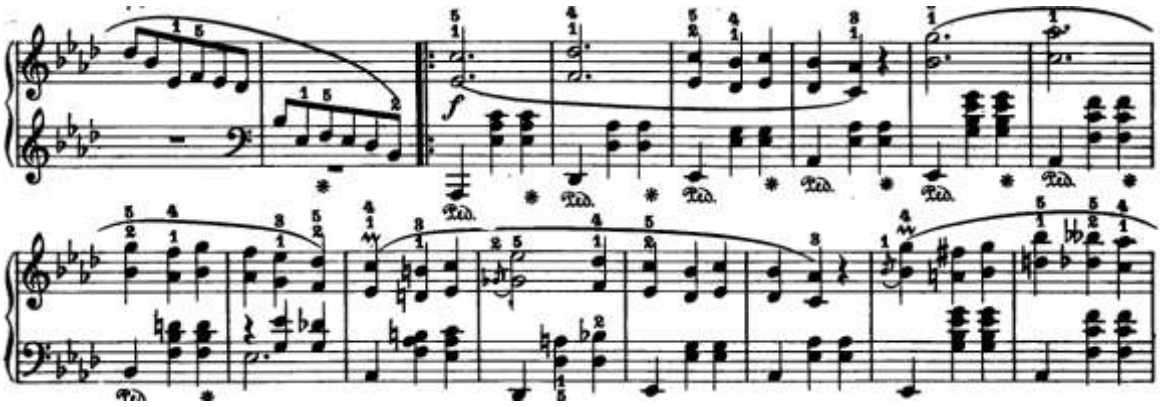
Далі (від т. 9) підголосок втрачає мелодичні функції і перетворюється на супровідний голос, що утримує акордові тони по цілому такту, а потім зовсім зникає.

У творах, де екмпонується тип викладу із *терцієвою (секстовою) второю*, активізація прихованого голосу призводить до дублювання основної мелодії в нижню терцію або сексту. Прикладами можуть бути інструментальні дуети, які утворюються у вальсах та мазурках. Так, в одній з серединних побудов ***вальсу h-moll op. 69 № 2***. спочатку виникає проведення теми середнього розділу лише у супроводі вальсового акомпанементу, однак під час

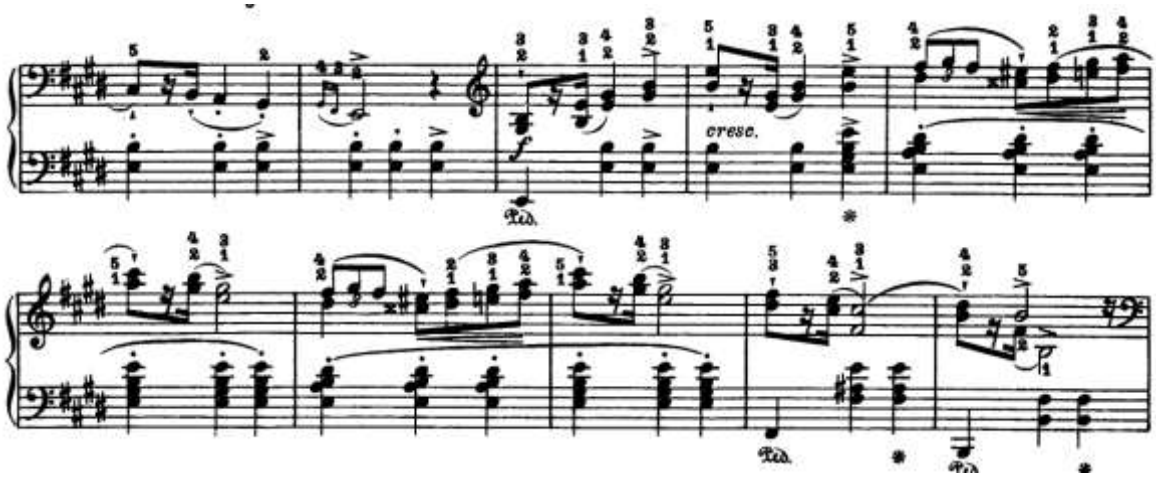
перевикладу (від т. 82, приклад 20) виникає прихований голос, функція якого полягає у терцієвому дублюванні «кружляючої» мелодичної лінії теми. Виникає дует із функціонально підлеглим голосом, який наслідує матеріал провідного, додає звучанню просторову об'ємність і заповнює відстань між мелодією і супроводом.

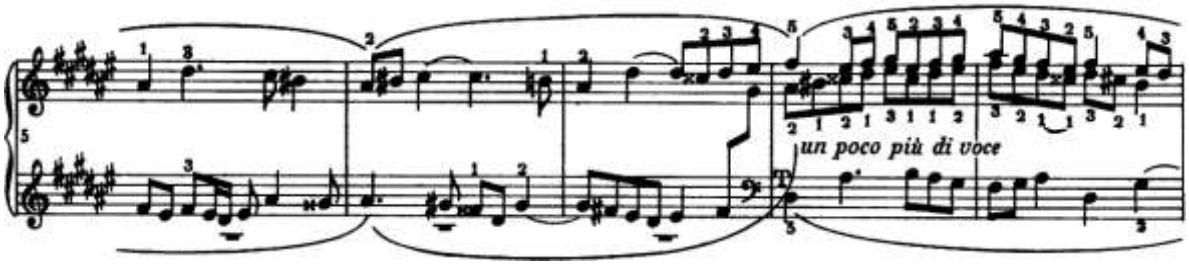


Приклад 20. Ф. Шопен. Вальс h-moll op. 69 № 2, тт. 79-92

Аналогічним чином побудовано дует у великому блискучому ***вальсі As-dur op. 34 №1***. Основну тему вальсу (тт. 17-32, приклад 21) викладено із секстовою второю.

Приклад 21. Ф. Шопен. Вальс As-dur op. 34 №1, тт. 15-30

Поява втори у фортепіанній фактурі тісно пов'язана із традиціями народної поліфонії, тому Ф. Шопен застосовував її у жанрах із фольклорною

основою, передусім у мазурках. Так, терцієва втора виникає під час викладу основної теми ***мазурки E-dur op. 6 № 3***. Утворена пара мелодизованих голосів протиставляється акордовому акомпанементу в басу і середньому регістрі (приклад 22).

Приклад 22. Ф. Шопен. Мазурка E-dur op. 6 № 3, тт. 7-16

Дублювання голосу в консонуючий інтервал часто трапляється в класичній поліфонії, особливо в моменти ритмічної однорідності матеріалу. Утворене двоголосся контрапунктує іншим мелодизованим голосам, які мають більш розвинену ритміку (приклад 23, тт. 8-9). Відтак, прийом дублювання слід вважати одним з проявів дуетної поліфонії у творчості Ф. Шопена.

Приклад 23. Й. С. Бах. Фуга dis-moll з I тому ДТК, тт. 5-9

Тож прояви поліфонічної техніки у творчості Ф. Шопена є вельми різноманітними і кожен з них має відбиток оригінального авторського стилю. Перетворення одного з акомпануючих голосів на мелодизований підголосок

до основної теми призводить до утворення інструментального дуету, що урізноманітнює фортепіанну фактуру, ущільнює повідний голос і надає йому більшої виразності. Виростаючи з прихованого голосу він виникає несподівано, підхоплюючи «кинутий» тон і починаючи емансипований розвиток, а іноді одразу заявляє про себе як про повноцінний фактурний компонент. Проте обов'язковою умовою для впровадження різноманітних поліфонічних прийомів у фактурну тканину фортепіанних творів Шопена є гармонічний супровід. Таке поєднання становить одну з основних інноваційних підвалин музичного мислення доби романтизму, протилежно до класичної поліфонії.

2.2 Аналітичні нариси

2.2.1 Поліфонічні прийоми у фактурі Баркароли Fis-dur op. 60

Баркарола Fis-dur op. 60 Ф. Шопена вважається квінтесенцією та своєрідним підсумком усієї фортепіанної творчості митця. Дослідники зазначають, що в цьому творі проявилися характерні ознаки композиторської манери і піаністичного стилю Шопена. Митець писав Баркаролу від осені 1845 до літа 1846 року, завершивши її за три роки до своєї смерті, а перше видання цієї п'єси було прижиттєвим (Ляйпциг, 1846). Разом із Полонезом-фантазією op. 61 Баркарола стала одним з останніх крупних творів композитора.

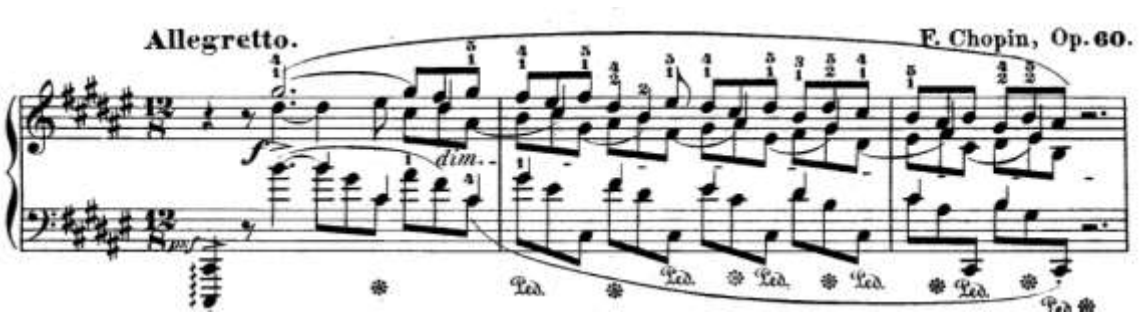
Музика Баркароли відрізняється мрійливим романтичним характером, тому її часто порівнюють із шопенівськими ноктюрнами. Однак вона набагато перевищує ноктюрни за своїми масштабами та рівнем технічної складності. Піаністи вважають цю п'єсу одним з найскладніших творів у фортепіанній спадщині Шопена, а тривалість її звучання, залежно від виконавського темпу, складає 7 – 9 хвилин.

Про поєднання барокових елементів поліфонічної техніки бахівського взірця та суто романтичних засад побудови мелодики та гармонічної логіки у

Баркаролі слушно зауважує німецький дослідник Г. Герготт: «Традиційна барокова техніка остинато залучається композитором у «звукову декорацію», але сполучається з типовою баркарольною формулою, тобто таким чином одразу формується відповідний для даного жанру образ. Техніка композиції бахівського типу накладається на сучасну систему, поєднується з композиційною технікою романтичного музичного розгортання. І навпаки, сьогодення також доповнюється минулим. Щільні акорди на тривалому органному пункті наприкінці п'єси, змінюють канон венеційського жанру, своїм типом взаємодії голосів швидше нагадують контрапунктичні прийоми музики Баха» [122, с. 32].

З іншого боку, і в суто романтичному жанровому полі Баркарола не вписується однозначно в канон пісні венеційського гондольєра. Образно-емоційний зв'язок Баркароли з ноктюрнами позначається на фактурній подібності між ними. В її надзвичайно розвиненій фактурі можна виявити виразні прояви ознак дуетної поліфонії.

Переходячи до аналізу поліфонічних прийомів у Баркаролі Ф. Шопена, зазначимо, що фактура цього твору є переважно гомофонною і що в утворенні та веденні голосів провідним стає принцип їхньої мелодизації. Це проявляється вже у короткому тритактовому вступі, де візуально занотоване триголосся розшаровується на більшу кількість звукових ліній, кожна з яких стає самостійним фактурним компонентом (тт. 1-3, приклад 24).

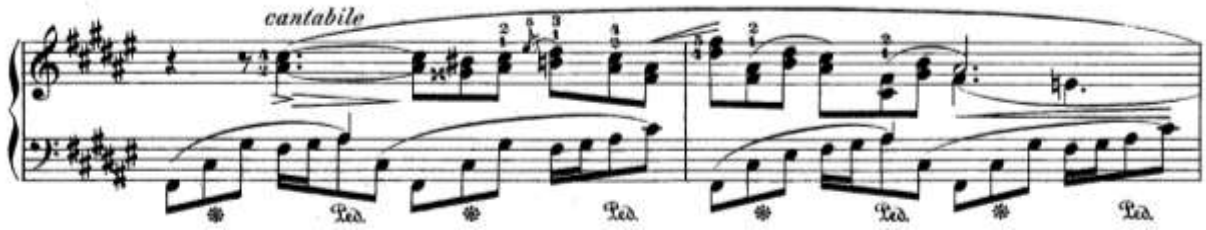


Приклад 24. Ф. Шопен. Баркарола, тт. 1-3

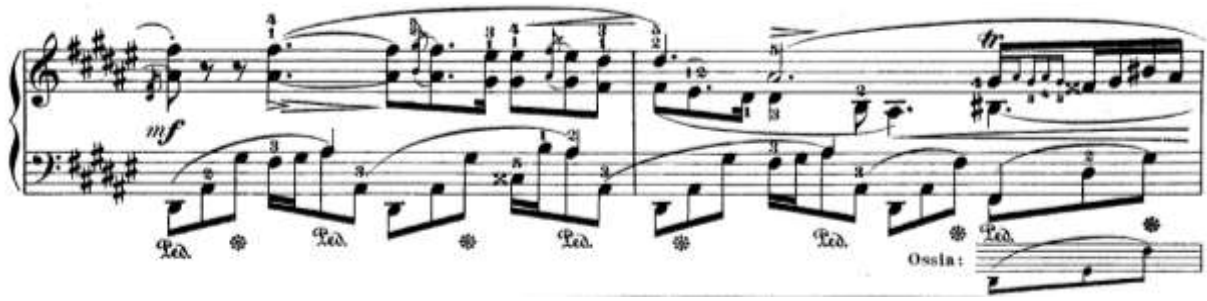
Втілена у вступі модель утворення фактури, заснована на принципах мелодизації, далі проростає у викладі супровідних голосів до основного тематизму Баркароли. Початкова тема звучить на тлі арпеджіо, які являють собою мелодизовані варіанти акордових співзвучь. Ефект мелодизації підкреслено включенням до складу арпеджіо неакордових звуків та їхніх переходів в акордові тони, що призводить до утворення самостійної мелодичної лінії, яка об'єднує бас і середній голос. Спочатку вона побудована на тонічній гармонії з доданням м'яко дисонуючого секундового тону (тт. 4-7), далі – на гармонії субдомінанти із секундою (тт. 8-9) і субмедіанти з квартою, звучання якої вперше привносить мінорний колорит (т. 10-11). У подальших переходах до домінанти (тт. 12-13) в арпеджіо, не зважаючи на зміну гармоній, відбувається утримання тону cis у першій октаві, які є і акордовим, і неакордовим. Перший період завершується модуляцією в тональність домінанти (т. 15-16). У середині, побудованій як зворотній перехід до початкової тональності, арпеджіо поступаються місцем акордам супроводу (тт. 17-21). Мелодизована лінія баса поновлюється у динамізованій репризі (від т. 22).

На тлі арпеджіо, що має ритміку погойдування, яка вказує на зв'язок із піснями венеційських гондольєрів, розгортається основна музична тема Баркароли. Якщо спочатку арпеджіо в партії лівої руки сприймаються як самостійний мелодизований голос, то с доданням теми (від т. 6) вони поступово втрачають цю свою первинну якість. Пластичні інтонації основної тематичного голосу є набагато виразнішими, а розміщення теми у високому регістрі надає їм значення мелодичного рельєфу, тоді як звучання арпеджіо з неакордовими тонами стає виразним фоном.

Тема від самого початку викладається двоголосно, з терцієвим дублюванням. Принципом його утворення стає додавання до провідного голосу ще одного середнього голосу, найвищого з усіх них. Цей голос виконує функцію підголоска і разом із темою складає дует, який звучить на тлі

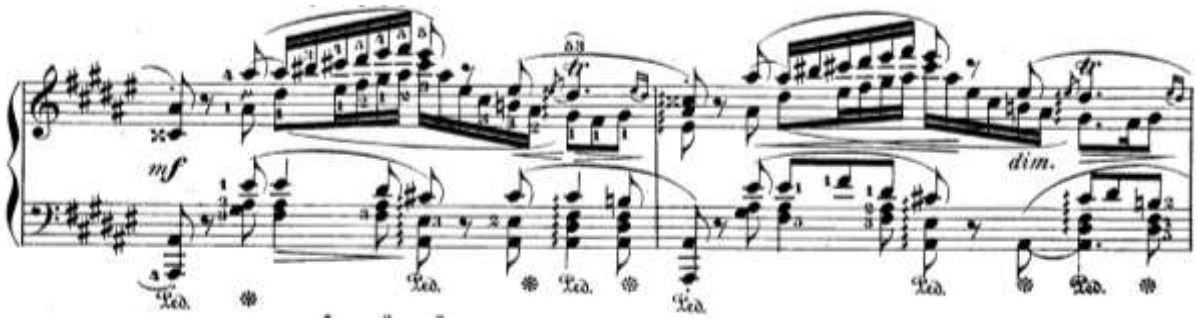
гармонічного супроводу. Виникає зразок дуетної поліфонії, зорганізованої за принципом *терцієвої втори* (приклад 24).

Приклад 24. Ф. Шопен. Баркарола, тт. 6-7

Поступово підголосок набуває більш самостійного значення. Він неначе вивільняється з-під влади основного голосу і починає вести власну мелодичну лінію, особливо активізуючись у момент ритмічного гальмування в темі, унаслідок чого утворюється *контрапунктування у суміжній парі голосів*, де прихований голос виростає з попередньої секстової втори і додається до провідної мелодичної лінії, здобуваючи самостійне ритмо-інтонаційне наповнення (тт. 10-11, приклад 25).



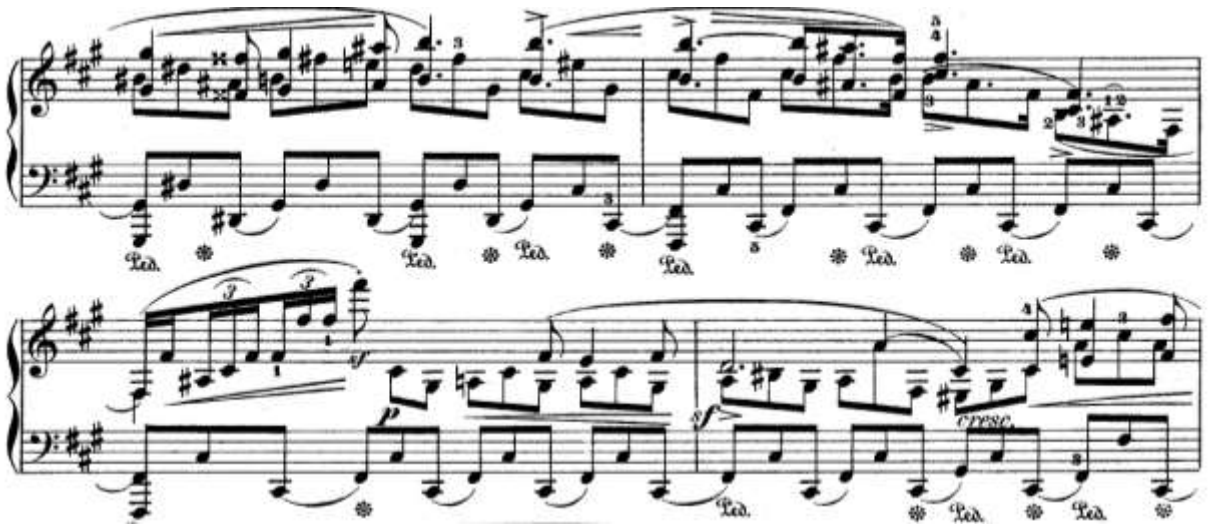
Приклад 25. Ф. Шопен. Баркарола, тт. 10-11

Аналогічним чином, з мелодичною активізацією підголоска в момент ритмічного гальмування провідного голосу, що викл адає тему, зорганізоване двоголосся верхньої пари голосів у серединній побудові першого розділу Баркароли (тт. 20-21), де виникає музичний матеріал розвиткового характеру. Гармонічним супроводом до пари голосів стають не мелодизовані арпеджіо, а вертикальні акордові комплекси (приклад 26).



Приклад 26. Ф. Шопен. Баркарола, тт. 20-21

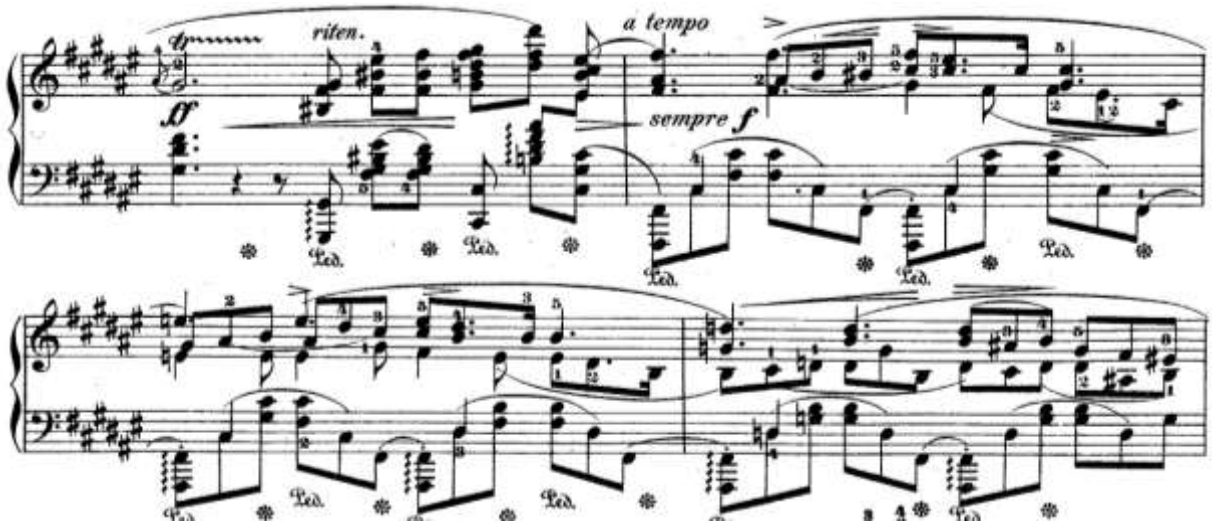
Інструментальний дует у суміжній парі верхніх голосів виникає і в динамізованій репризі, коли в середньому голосі після секстового дублювання теми триває самостійне, незалежне від теми продовження мелодичного руху (тт. 30-31).

У неконтрастному, проте надзвичайно розвиненому середньому розділі Баркароли (від т. 39), написаному в тональності A-dur і пов’язаному з експозиційним розділом одноголосною зв’язкою-переходом із зіставленням однойменного мінору (fis-moll), відбувається стрімка динамізація викладу внаслідок суттєвого фактурного розширення. Фактура початкової побудови розподіляється на три компоненти, із чітко виокремленими пластами мелодії, баса і середнього голосу, кожен з яких має відповідну функцію. Ознаки дуетної поліфонії виникають у момент тимчасового гальмування руху в мелодиці й увиразнення лінії середнього голосу (тт. 42, 46, 53, 57, приклад 27).

Приклад 27. Ф. Шопен. Баркарола, тт. 56-59

Поступове ущільнення мелодії акордовим викладом в партії правої руки нівелює процес утворення середнього голосу як мелодизованої акордової фігурації, тому провідним поступово стає суто гомофонний принцип утворення фактурного складу, а інструментальних дуетів, подібних до початкових, далі не виникає.

Репризний розділ Баркароли (від т. 84) є скороченим і динамізованим за рахунок значних фактурних ущільнень. Мелодичну лінію тепер подвоєно не тільки в терцію, а й в октаву, що призводить до виникнення акордового складу; октавами викладено арпеджіо басової лінії, що далі змінюється на акорди супроводу. Ущільнення фактури у поєднанні з іншими виразовими засобами, передусім динамікою та агогікою, призводить до яскравої емоційної кульмінації усієї п'єси, яка досягається саме у репризному розділі (від т. 93) і триває до кінця твору.

Мелодизація одного з середніх голосів призводить до появи ознак дуетної поліфонії у момент незначного спаду емоційної напруги (тт. 103-104, 107-108, приклад 28).



Приклад 28. Ф. Шопен. Баркарола, тт. 102-105

В усіх поліфонічних взаємодіях голосів, що утворюються в Баркаролі, формування підголоску відбувається унаслідок активізації одного з середніх голосів. Іноді він виростає з провідного голосу, відштовхуючись від «кинутого» тону. Підголосок веде свою мелодичну лінію, рухаючись переважно в низхідному напрямку. Обидва голоси інструментального дуету практично завжди викладає права рука піаніста, на тлі акомпанементу в низькому та середньому регістрах фортепіанної фактури.

Аналіз фактурних моделей дуетної поліфонії у Баркаролі Fis-dur op. 60 Ф. Шопена показав, що композитор користується ними для урізноманітнення надзвичайно розвиненої фактури свого розгорнутого фортепіанного твору і застосовує їх в усіх розділах музичної форми, створюючи стиль «співочого фортепіано».

На прикладі Баркароли Fis-dur op. 60 можна переконатися в тому, що феномен шопенівської фактури полягає в надмірному мелодизмі усіх компонентів музичної тканини. Голоси фортепіанного твору мають кантабільну генезу, а їхня сукупність складає фактурні пласти, кожен з яких потребує особливо виразного інтонування. Завдяки дуетній поліфонії відбувається ущільнення провідного голосу і надання йому більшої виразності.

2.2.2 Функції поліфонії у Четвертій баладі f-moll op. 52

У польському мистецтві XIX століття жанр балади мав особливе значення. У історичних умовах, пов’язаних з підйомом національного руху, романтична балада, що ґрунтувалася на стародавніх легендах та історичних переказах, стала виразником патріотичних настроїв, втіленням ідеї національної незалежності. У жанрі літературної балади найбільшою мірою виявив себе польський поет і драматург Адам Міцкевич. Поетична творчість А. Міцкевича, переплетення в його баладах патріотичного змісту із яскраво вираженим романтичним характером були співзвучні світогляду Ф. Шопена та

провідним ідеям його композиторської творчості, що втілилось у створенні жанру фортепіанної балади.

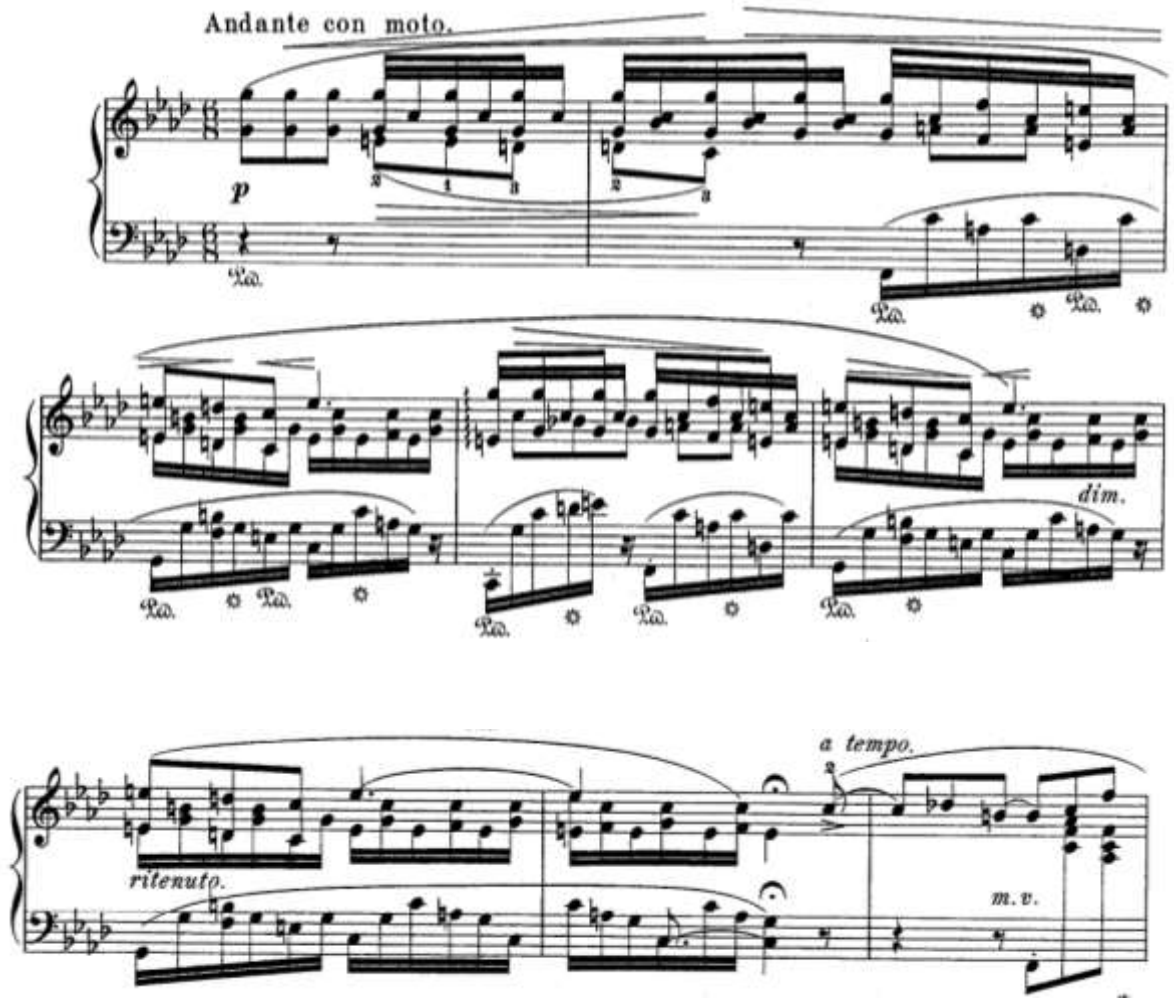
У кожній з чотирьох фортепіанних балад Ф. Шопена втілено специфічні особливості польських літературних балад, вперше розкрито потенціал цього жанру, зокрема сюжетність і картинність, у безтекстовій інструментальній музиці, відтворено емоційну атмосферу балад з переплетенням фантастичних і реальних образів, схвильованого характеру висловлювання та епічної оповідальності, із множинністю контрастних епізодів, які призводять до драматичної кульмінації-розв'язки. Вплив баладного стилю позначився на типі тематизму, на особливостях його розвитку і фактурного викладу, а також на трактуванні форми як одночастинної композиції, де синтезовані риси сонатності (із дзеркальною репризою), рондоподібності й варіаційності, з тенденцією до імпровізаційної манери викладу і тяжінням до драматичної розв'язки з вкрай прискореним розвитком і бурхливими драматизованими кодами.

За своїм образно-емоційним строєм всі чотири балади належать до найбільш піднесених, схвильованих, емоційно насичених творів Ф. Шопена. За своєю звуковою потужністю і багатобарвністю тембрової палітри балади знаменують новий щабель розвитку піаністичної техніки.

В Четвертій баладі f-moll op. 52 (1842–1843) через фактурні складнощі перед виконавцем постає вимога деталізації полімелодичних нашарувань і майже імпресіоністської чуттєвої краси звучання. Аналіз надзвичайно розвиненої фактури Четвертої балади вказує на наявні ознаки у цьому творі дуетної поліфонії.

Балада починається оповідальним зачином в тональності C-dur, що далі стає гармонічною домінантою до основної тональності, у якій буде викладено основну тему балади. А поки що музична тканина розгортається по тонах основних функцій C-dur'у, і вже в початковому розгортанні виникають численні фактурні лінії, які огортають тему-мелодію дивовижними візерунками. Акордові тони розчиняються у лінеарному розгортанні

мелодизованих голосів фактури, і на їхні гармонічні функції вказують басові звуки, що з'являються на сильному та відносно сильному часі кожного такту у найнижчому регістрі фактури.

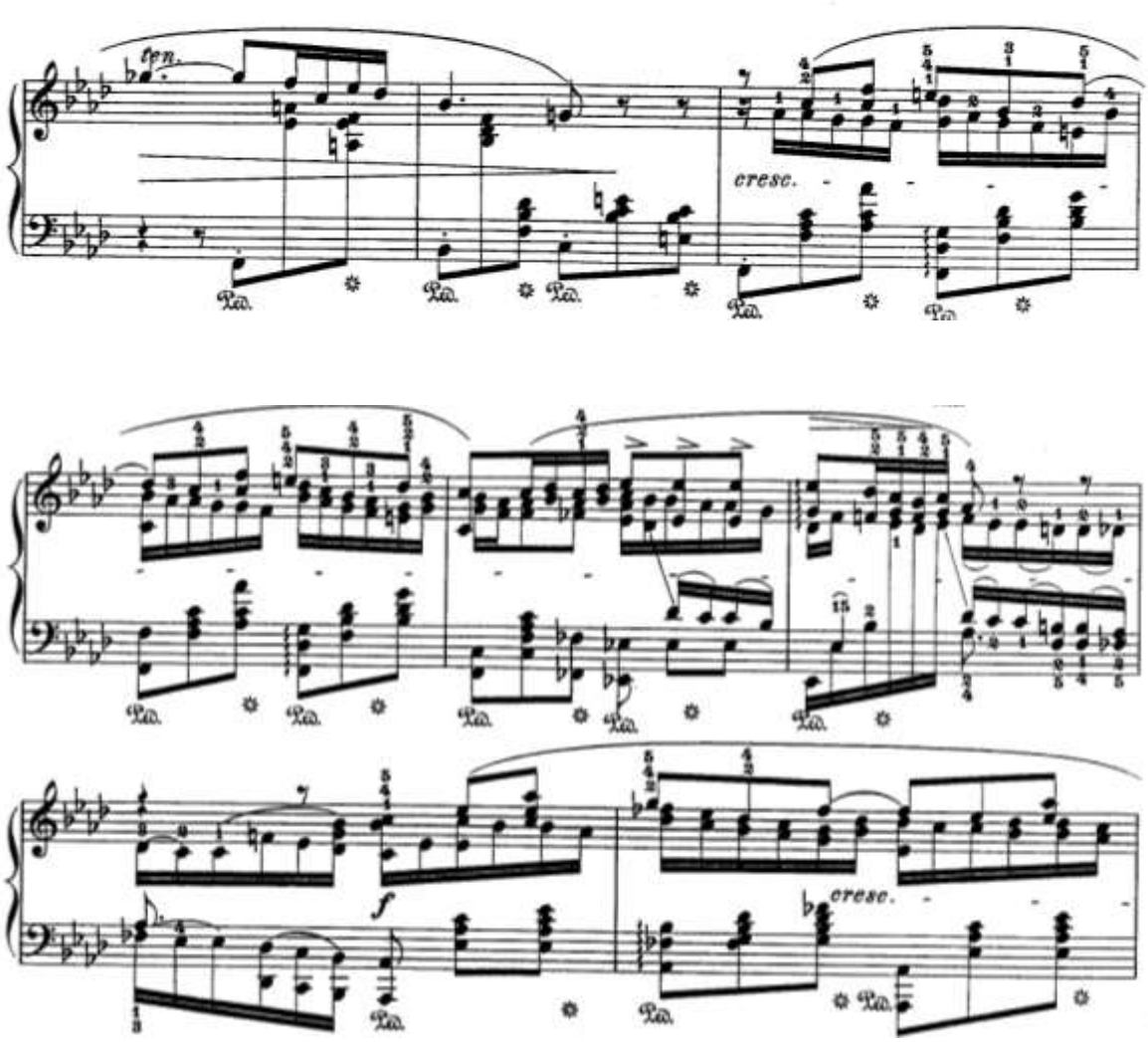
Тема-мелодія викладена октавами і до неї додаються короткотривалі мелодичні лінії, які виростають з акомпануючих середніх голосів (тт. 1–2, 4, приклад 29).

Приклад 29. Ф. Шопен. Четверта балада, початкова тема

У початковому двотакті мелодизовані голоси фактури мають різну динаміку фразування: *crescendo* в лінії верхнього голосу (звуки другої октави, права рука піаніста) і *diminuendo* нижньому голосі (звуки першої октави, ліва рука).

Специфіка звукотворення початкової побудови визначається коливанням фактурних ліній та quazi імпровізаційним характером їхнього

доєднання. Динаміка *piano* оприявнює прозорість звучання та виокремлення з пластів фактури короткотривалих інструментальних дуетів. Їхня поява в початковій побудові, ще до викладу основної теми, стає натяком на те, що такі дуети неодноразово будуть виникати у фактурі балади у процесі розгортання музичної форми. Тиха динаміка, пластичний музичних інтонацій і неспішний характер руху вказують на розповідний характер початкової теми. Як і в інших баладах, в ній відтворено образ оповідача. Матеріал початкової теми стає інтонаційним джерелом усіх наступних тематичних побудов.

Основна тема балади – це коливання на межі ліричної сповіді, яка започатковує тонку психологічну драму, і відчуття абсолютної безнадійності життя, краху всіх життєвих ідеалів. Утворюється емоційно-образна антитеза до світлої початкової теми. Композитор неначе намагається знайти мелодичні контури головної теми, кружляючи по тих самих звуках. У музиці панують сум і скорбота.

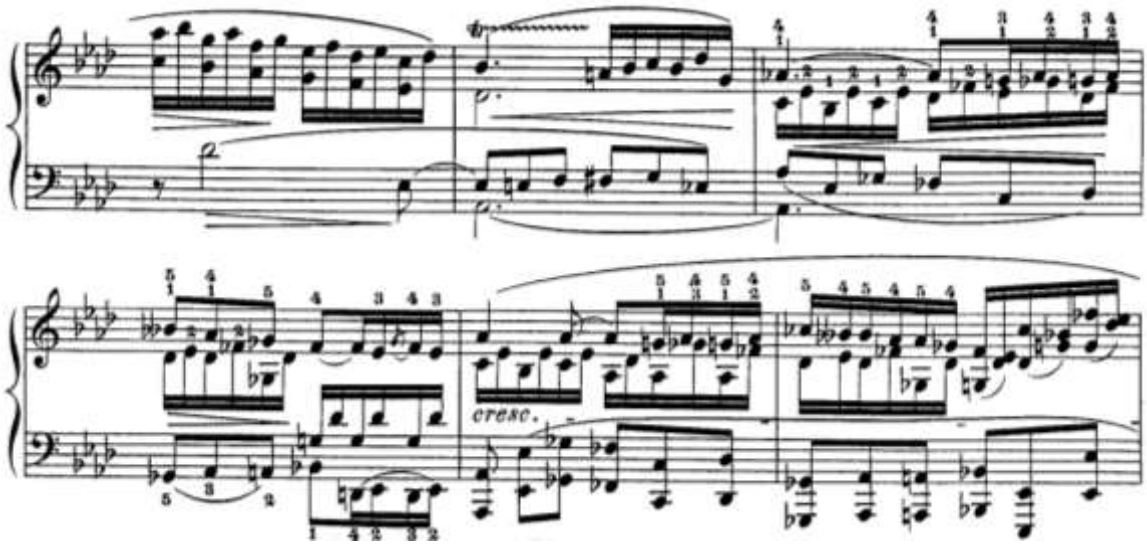
Емоційна стриманість та фактурна простота двох перших проведень теми, де між її окремими фразами виникають відповіді-репліки в одному з акомпануючих голосів (тт. 12, 26–27, 37), раптово міняються динамічно яскравими звучаннями, сповненими відчаю і трагедійності, які символізують початок етапу розвитковості (від т. 46), з проникненням у фактуру імітаційно-поліфонічних елементів (тт. 51–52), і готують трете проведення теми (від т. 58), бурхливе і схвильоване звучання якого призводить до першої драматичної кульмінації балади. Яскравому й стрімкому емоційному нагнітанню третього проведення сприяє густий та насичений фактурний виклад, сповнений виразними підголосками, що виростають з акомпануючих голосів. У даному проведенні, в контрапунктуванні суміжної пари верхніх голосів (у найвищому з яких викладено тему) на тлі акордового акомпанементу вбачаємо прояв ознак шопенівської дуетної поліфонії (приклад 30).

Приклад 30. Ф. Шопен. Четверта балада, тт. 56-63

Тема перебуває на тій самій висоті, що і в перших двох проведеннях, рухаючись звуками другої октави, тоді як другий голос дуетної поліфонії заповнює простір між мелодією та акомпанементом у першій октаві. Семантично він є оприявленням інтонацій подиху, заснованих на низхідних секундових руках і відомих за оперним мистецтвом та інструментальною музикою XVIII століття. Разом із цими інтонаціями назовні проривається весь глибокий трагізм і страждання, приховані у двох попередніх проведеннях теми.

Підголосок неначе живе своїм самостійним життям, розгортаючись емансиповано від теми, в тому числі і в моменти її повної зупинки. Після нетривалого одноголосого викладу він з’являється у терцієвому дублюванні (від т. 59), а між фразами теми активізує свій рух (тт. 61–62). Разом із тим,

обидва голоси інструментального дуету взаємодіють за принципами контрапунктування і розгортаються на тлі акомануючих голосів, які заповнюють низький і середній регістри фортепіанного звучання. Стає зрозумілою поява відповідей-реплік в одному з акомпануючих голосів між окремими фразами теми у двох перших її проведеннях – тепер вони неначе інкрустовані у безупинне розгортання підголоска.

Розвинена багатокомпонентна фактура цієї музичної побудови потребує ретельного прослуховування кожної мелодичної лінії, особливо голосів інструментального дуету, виконання якого доручене правій руці піаніста. Під час третього проведення теми відбувається різке зростання емоційного напруження, що призводить до першої драматичної кульмінації (тт. 69–71), після якої відбувається перехід до світлої й піднесеної другої теми (від т. 80).

Розробкова і репризна частини балади являють собою єдину поступальну динамічну лінію, що призводить до трагічного фіналу. В атмосферу сум'яття і тривоги, що поновлюється від перших звуків розробки (т. 100) і створюється безладним поривчастим рухом мелодичного голосу та тональною нестійкістю, вторгаються інтонації другого елемента основної теми, які починають розроблятися, обростаючи підголосками (від т. 120). Саме тут, на гребні кульмінації розробкового розділу, вдруге у цій баладі виникає явище дуетної поліфонії (приклад 31).

Приклад 31. Ф. Шопен. Четверта балада, тт. 119-124.

Відмітною рисою цього інструментального дуету у суміжній парі голосів є різне фразування провідного голосу і підголоску, який має елементи прихованої поліфонії. Це дозволяє увиразнити мотивну розробку інтонацій теми. Завдяки густій, насиченій фактурі інструментального дуету із гармонічним супроводом, це проведення має напружено-драматичний тонус музичного висловлювання і є кульмінаційним. У репризі основна тема звучатиме в прозоро орнаментованій фактурі, із великою кількістю цезур у мелодичній лінії, тому нагнітання драматизму в кінці репризи і трагедійний злам у коді стануть ще катастрофічнішими.

Обидва інструментальні дуети пов'язані з викладом першої теми, яка постає не в початковому вигляді, а в розвитку. Велика кількість повторень теми у різній фактурі викликає асоціації з принципами варіаційної роботи композитора з початковим тематизмом. У цьому контексті дуетна поліфонія стає одним з чинників фактурного оновлення.

2.2.3 Специфіка використання поліфонічних прийомів у Полонезі c-moll op. 40 № 2

Полонез є старовинним танцювальним жанром польської музики. Цей танець був поширений серед придворної аристократії та супроводжував парадну ходу польської шляхти. Жанр полонезу став ще однією, метафорично трактованою композитором, цариною, в якій він висловлював свої національні почуття. Композитор додав у його «шляхетський архетип» своє власне змістовне трактування: велич і драматизм, емоційну піднесеність і глибину образного узагальнення.

Полонези Ф. Шопена уособлюють ідеалізований світ польської історії, героїку національно-патріотичних ідей. На думку дослідників, в них чітко відслідковуються три ідейні мотиви – відчуття гордості за колишню велич Польщі, скорбота з приводу її втрати і віра у майбутнє відродження, хоча в

значній мірі й ідеалістична. На це поєднання «ідеального, бажаного – реального, трагічного» в жанрі полонезу вказує і польський музикознавець Павел Яскулка: «Часто це (тобто усвідомлення поки що недосяжності ідеалу свободи – *Ань Лу*) виявлялось у поєднанні полонезу і фантазії. Так сталось у випадку з Полонезом fis-moll op. 44, про який композитор написав, що він є «більше фантазією». Ці проблеми з'являються в творах, що поєднують польську ідіоматику з «фантазуванням» на фортепіано. … Але чи ж не вся музика зрілого Шопена є такою фантазійною задумою про долю Батьківщини?» [135, с. 212].

У музиці полонезів композитор з надзвичайною експресією висловив свою патріотичну позицію, що було надзвичайно сміливим кроком в умовах позбавлення Польщі національного і державного суверенітету. Для відображення лицарської героїки, духовної величі і блиску композитор застосовує комплекс спеціальних піаністичних прийомів – потужну звучність щільної акордики, наростаючу динаміку, енергію ритму та ін. До ознак віртуозного піанізму також належить складність багатокомпонентної фактури, у якій подекуди можна спостерігати вельми винахідливе застосування поліфонічних прийомів.

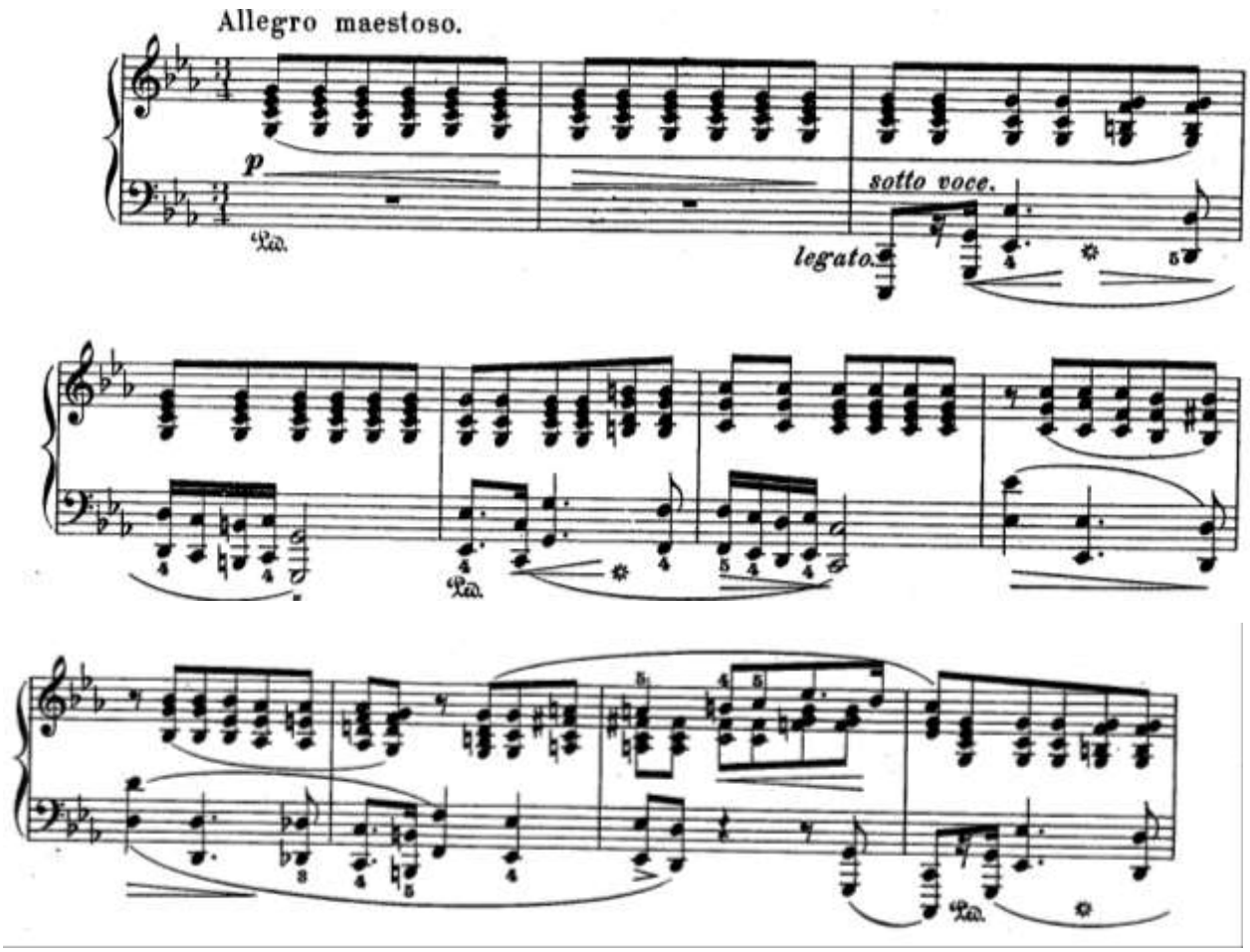
Надзвичайно показовими є два полонези op. 40, написані 1838 року. Полонез op. 40 № 1 A-dur з його блиском і пружною маршовою ритмікою символізує ідею польської слави, героїзму минулих епох, тоді як головним концептуальним посилом полонезу op. 40 № 2 c-moll стає відображення польської трагедії. У фактурі другого полонезу значно активніше застосовуються поліфонічні прийоми.

Героїко-трагічний і водночас скорботний характер цього полонезу уособлено в головній темі, де виникають алюзії до інтонацій популярного за часів Шопена «Коронаційного полонезу» польського композитора Кароля Курпінського (1785–1857). Однак шопенівська трансформація мелодичних зворотів популярного свого часу полонезу Курпінського піднесено до

високого рівня узагальнення трагедії усієї польської держави, народ якої не зламався і не скорився жорстоким випробуванням долі.

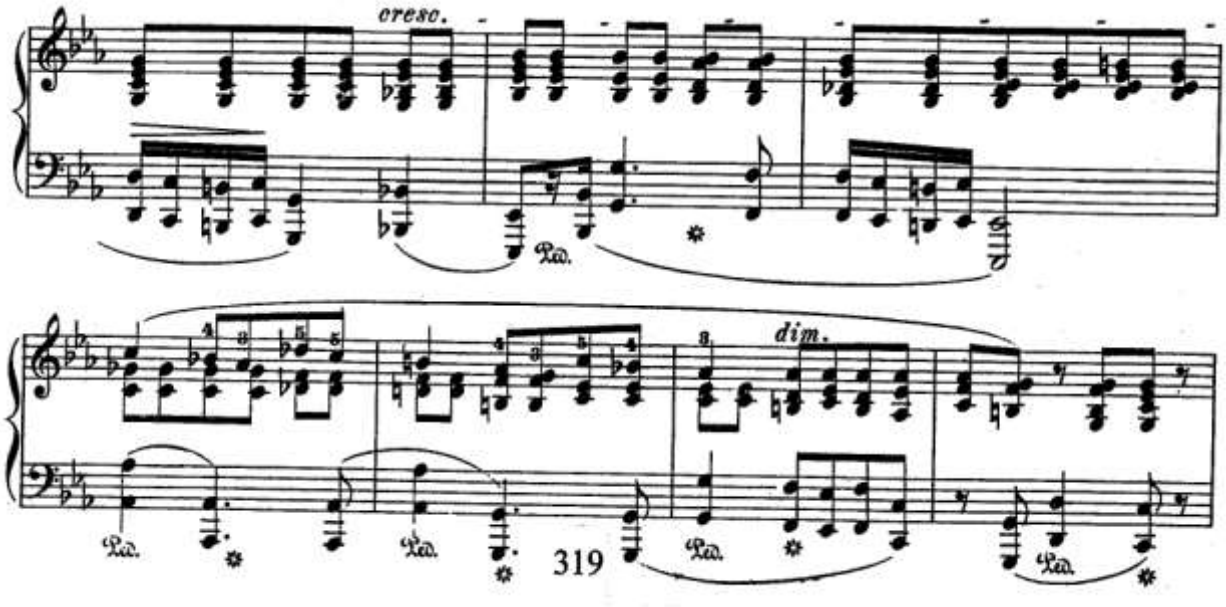
Тему викладено октавами у низькому регістрі фортепіано, в партії лівої руки. Вона починається у глибоких басах і рухається звуками великої октави, продубльованими у контр-октаві. Трагічний образ доповнює тиха динаміка *p* і рівномірний ритмічний рух супроводу в акордовій фактурі (партія правої руки, тони першої октави).

Ознаки інструментального дуету з'являються між двома реченнями початкового періоду повторної будови, коли один з чотирьох тонів, що утворює акордовий супровід, починає рухатись емансиповано, активізуючись у момент припинення руху мелодії в басовому голосі. Додатковий мелодичний голос утворюється у найвищій лінії акордового пласта і розгортається в тому регістрі, де у фортепіанних творах Ф. Шопена зазвичай розміщується мелодика. Функція цього підголоска полягає у доповненні основної теми додатковим мелодичним матеріалом, у створенні регістрового контрасту між мелодизованими голосами та у фактурному збагаченні викладу, де поєднані провідна тема з акордовим акомпанементом, чітко розведені за регістрами фортепіано.

Підголоскові елементи виникають як умовне продовження основної теми в іншому регістрі, як емоційна реакція-відповідь на динамічне нагнітання у розгортанні її мелодичної лінії. Підголосок рухається тонами верхнього тетрахорду мелодичного мінору, готуючи повернення тоніки на початку другого речення. Надзвичайно виразним елементом короткотривалого розгортання цього підголоска є затримання на секстовому тоні гармонічної домінанти (т. 10), підкреслене короткочасною ритмічною зупинкою за участі пунктирного ритму, яку виконавці додатково посилюють агогікою. Це кульмінація першої структурної побудови полонезу, найвищий тон загальної мелодичної хвилі, яка утворена сукупністю теми і підголоска (приклад 32).

Приклад 32. Ф. Шопен. Полонез ор. 40 № 2, тт. 1-11

Загальний скорботний настрій полонезу передається засобами поважного, наближеного до траурного, походу, що викликає асоціації з траурним маршем, котрий накладається на типову полонезну ритміку. Так танцювальна модель урочистого шляхетського танцю – полонезу отримує додаткове семантичне навантаження через поєднання з іншим жанровим символом – траурного маршу. Згаданий вище примат фантазійності отримує тут додаткове підтвердження.

У другому реченні активізація підголоскової лінії відбувається з більшою інтенсивністю і припадає не на момент завершення побудови, а на стадію найактивнішого розвитку її тематичного матеріалу (тт. 15-17, приклад 33). Підголосок тут викладений секвенційно, його мелодична лінія розгортається переважно в низхідному напрямку (за винятком висхідного квартового стрибка), таким чином, хроматизація тонів створює відчуття

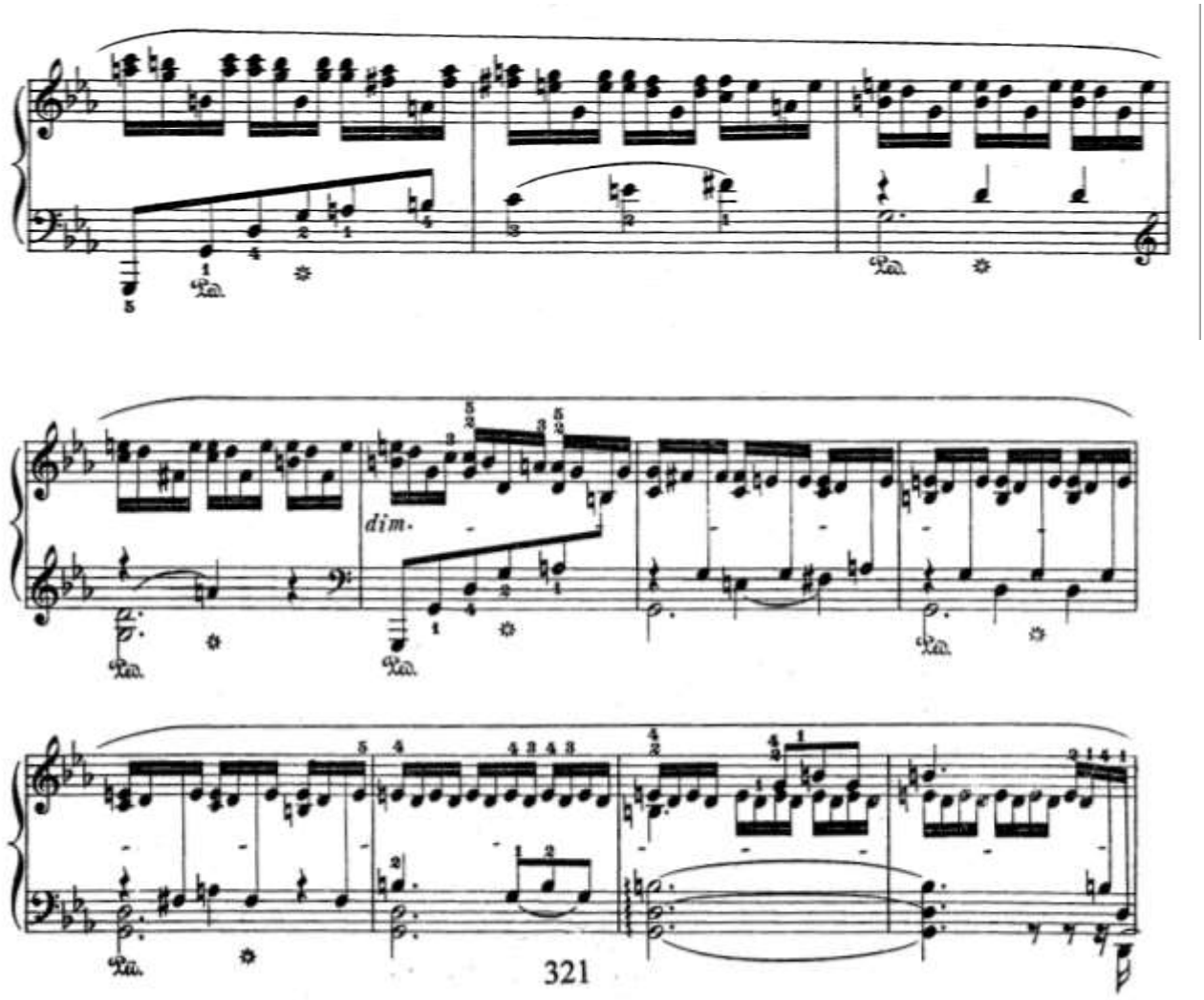
інтонаційного загострення та призводить до функціонально-гармонічної нестійкості.

Приклад 33. Ф. Шопен. Полонез ор. 40 № 2, тт. 12-18

У процесі взаємодії підголоска з лінією основного голосу остання немовби тимчасово втрачає тематичну характерність і стає більш нейтральною, подібною до розгортання найнижчого басового голосу фортепіанної фактури, ніж до викладу теми. У середніх голосах цієї побудови продовжується акордово-гармонічний супровід як обов'язковий фактурний компонент дуетної поліфонії, що виникає в парі віддалених голосів.

Тож у початковому інструментальному поєднанні мелодичних ліній доданий голос дещо відтіняє трагедійну велич теми, привносячи емоції жалю і скорботи. Крізь високий ступінь узагальнення проривається глибоко особистісне начало. Тож поліфонічні прийоми тут спрямовані на досягнення того двоїстого ефекту «гіркого щастя», як характеризував творчість Шопена Ф. Ліст, який є одним з провідних концептів його індивідуального стилю, тобюто досягає концептуального рівня твору.

Полонез написано у формі рондо і в першому епізоді теж можна спостерігати винахідливе застосування різних поліфонічних прийомів. Так,

після дворазового контрастного зіткнення маршоподібних і благальних інтонацій починається розвиток останніх. Вони швидко втрачають своє первісне емоційне забарвлення – благання, жалю, натомість набувають життєстверджуючого характеру, чому сприяє раптове просвітлення - перехід у мажорну тональність G-dur.

У процесі розгортання тематичного матеріалу до них додається мелодизована лінія баса, яка рухається у висхідному напрямку (тт. 42-43). У просторово віддалених голосах музичної тканини, які стрімко наближаються один до одного, виникає контрапунктування різноспрямованих фактурних ліній (приклад 34). Короткотривале звучання підголоска та скорочене повторення у наступних тактах, із пролонгацією в тонах одного з середніх голосів створює враження тимчасової присутності, нестійкості, очікування того, що буде далі.

Приклад 34. Ф. Шопен. Полонез ор. 40 № 2, тт. 42-52

У аналізованому творі основна образно-смислова функція поліфонічних прийомів полягає у створенні виразних емоційних «підтекстів», у виникає при підготовці до повернення основної теми і сприяє більш тривалому перебуванню в тональності G-dur, яка стає гармонічною домінантою до початкової тональності.

2.2.4 Фольклорні витоки поліфонічних прийомів у мазурках.

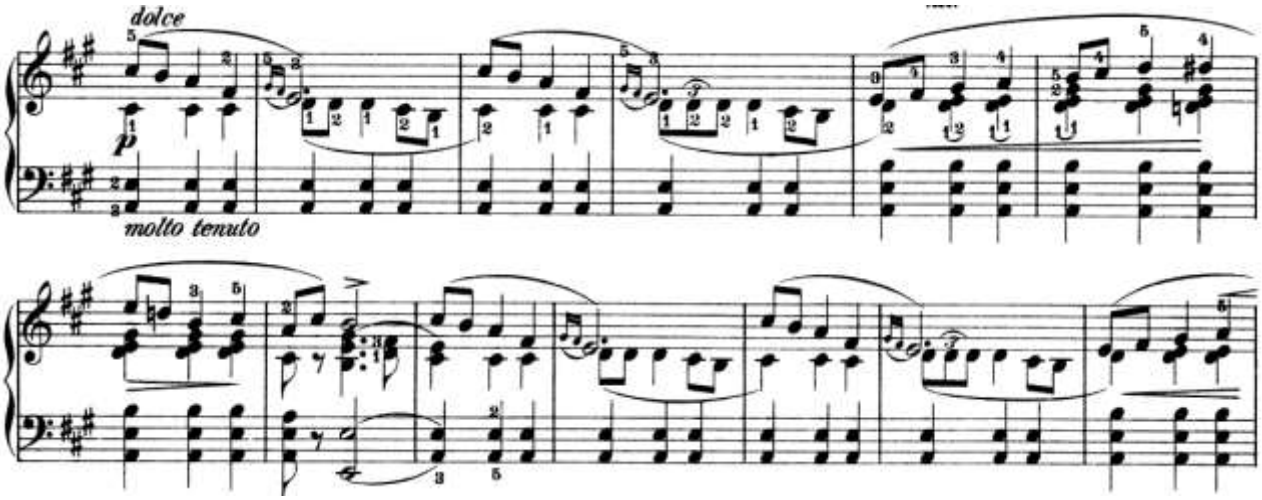
Мазурка – польський народний танець, що розвивався у сільському і міському середовищі. Відмітною рисою мазурки є яскраво виражена національна самобутність. За часів Ф. Шопена поняття «мазурка» поширювалося на широке коло явищ й охоплювало танці кількох типів, з різним локальним колоритом, що проявляється у фортепіанних мазурках композитора. Звернення видатного польського митця до цього жанру посприяло піднесенню мазурки, вивільненню від прикладного значення і привнесенню в жанрову систему європейської професійної музики. Ф. Шопену вдалося усіляко підкреслити самобутність і національну характерність мазурки, особисто для нього мазурка була носієм національної ідеї, символом втраченої Батьківщини.

Мазурки Ф. Шопена – це витончені поетизовані мініатюри, сповнені глибокого психологічного змісту, тому піанізм шопенівських мазурок позбавлений зовнішньої бравурної віртуозності. У цьому жанрі композитор максимально наблизився до зразків народної музики, взявши з польських танців ладові особливості, ритмічні звороти, характерні мелодичні інтонації, принципи структурної будови і фактурної організації. У веденні голосів можна відчути імітацію звучання інструментів народного ансамблю, у мелодичному русі – стихію сільських танців, кружляння пар, стрибки танцюристів тощо. Наслідуючи зовнішні елементи форми і засобів виразності побутового танцю,

Ф. Шопен психологізує мазурку, наповнює її музику глибокими сенсами і настроями, які проступають крізь танцювальні асоціації.

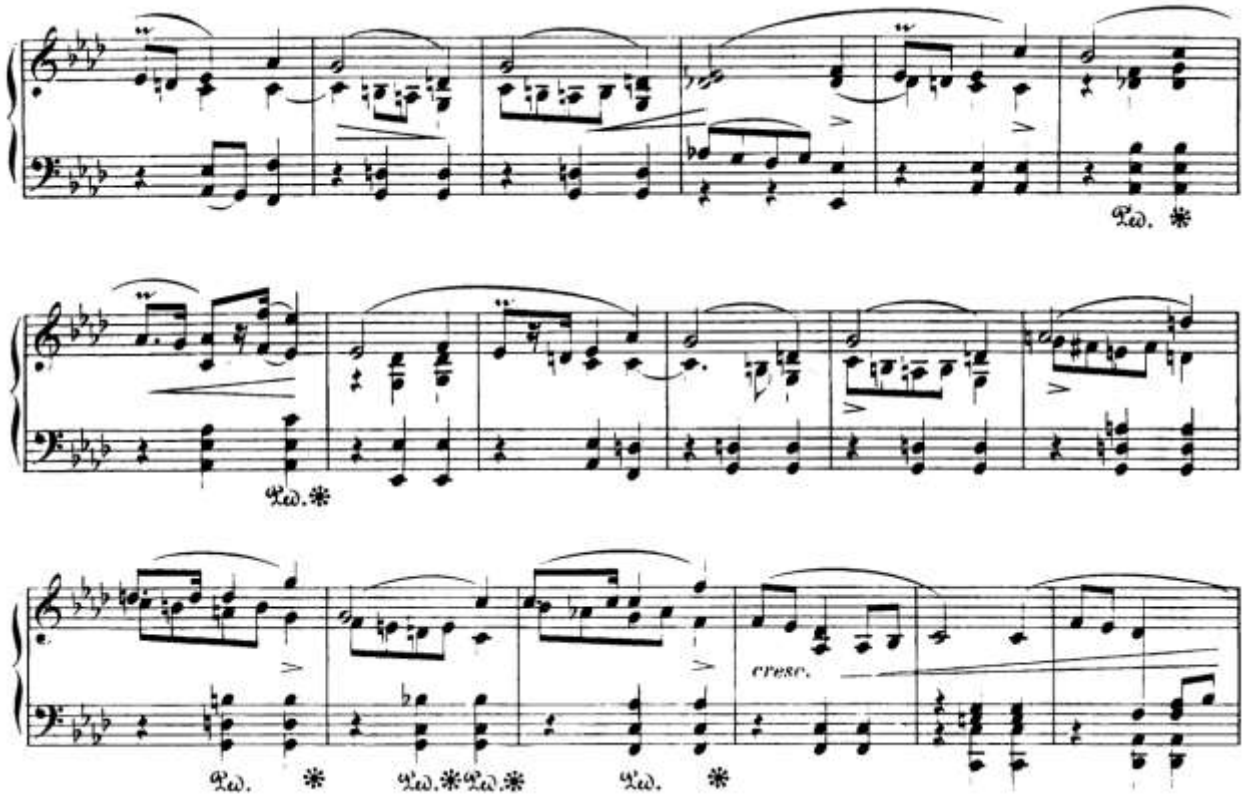
Причому композитор трактував цей жанр винятково суб'єктивно, алегорично, символічно, не дбаючи про точність відтворення автентичного фолькорного першоджерела. І. Понятовська «Він створював поеми, які алюзійно вбирали в себе різні категорії фольклору – кружляння або гойдання, кивання, змішання дводольного і тридольного ритму, нерегулярні акценти, бурдони, остинато, наполегливе повторення фраз, заклики, танцювальні зупинки на складних фігурах, експресивні контрасти - від буйного оберка, попри мазур, до меланхолійного, сумного куяв'яка. Це була сублімація, синтез, а не стилізація жанру, з поєднанням хроматизму, тональної амбівалентності, з тяжінням чи то до речитативу в басу (як в Мазурці сі мінор, ор. 33 № 4), чи то до вишуканої орнаментики в багатьох мазурках» [161, с. 23].

У розвиненій фактурі фортепіанних мазурок Ф. Шопена доволі часто натрапляємо на явище дуетної поліфонії, яке в даному випадку пов'язане з відображенням специфіки народно-інструментального музикування і є одним з проявів фольклоризації музичної мови.

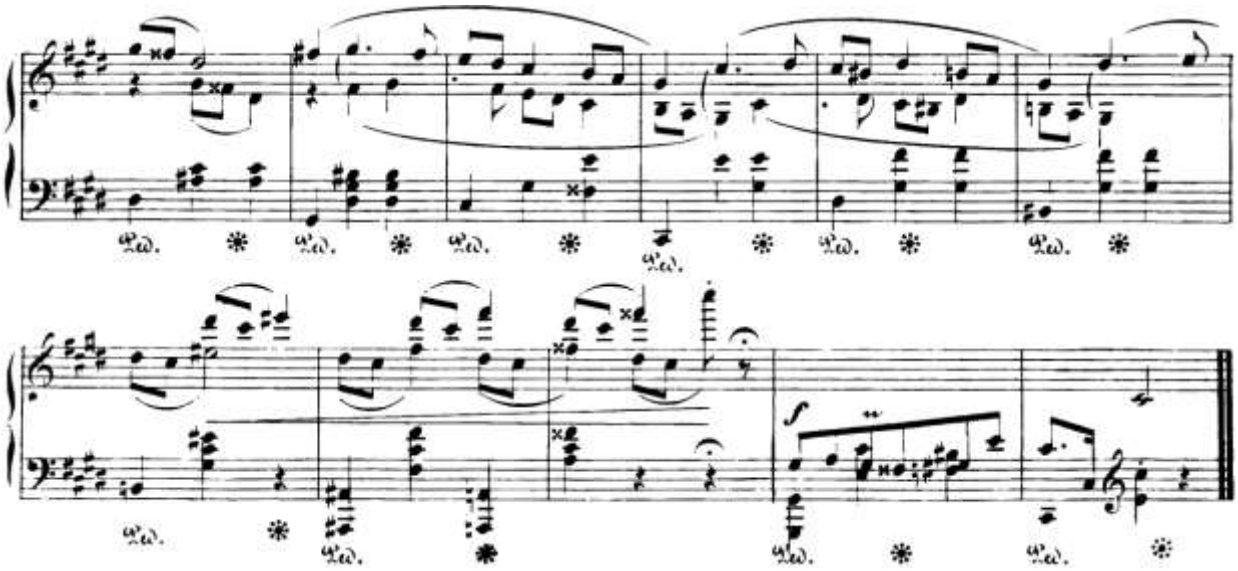
Мазурка a-moll ор. 17 № 4. Мазурка є зразком психологізації народно-побутового танцю, поетизації його змісту. Тимчасовий прорив у сферу побутового відбувається у серединній побудові, написаній в тональності однойменного мажору, де і виникає інструментальний дует. Після вишуканих хроматизованих акордових послідовностей, на тлі яких розгорталася основна тема, з'являються пусті тонічні квінти, що імітують звучання волинки. Вони стають фоном для простої, невибагливої двотактової теми з типовим мазурковим ритмом, пов'язаним з подрібненням ритмічних вартостей на сильному часі такту, що відтворює танцювальні рухи. У другому такті, під час ритмічного уповільнення в темі, активізується один з середніх голосів і виникає підголосок, із терпким звучанням великої секунди між обома голосами інструментального дуету (т. 61-62, приклад 35).

Приклад 35. Ф. Шопен. Мазурка ор. 17 № 4, тт. 61-73

Під час повторення двотактової фрази (тт. 63-64) відбувається варіювання ритму підголоска, і це теж передає танцювальні рухи. Сукупність голосів інструментального дуету, що виникає у суміжній парі, уособлює танцювальну пару, жіноче і чоловіче начало, а періодична повторність вказує на повторення фігур під час танцю.

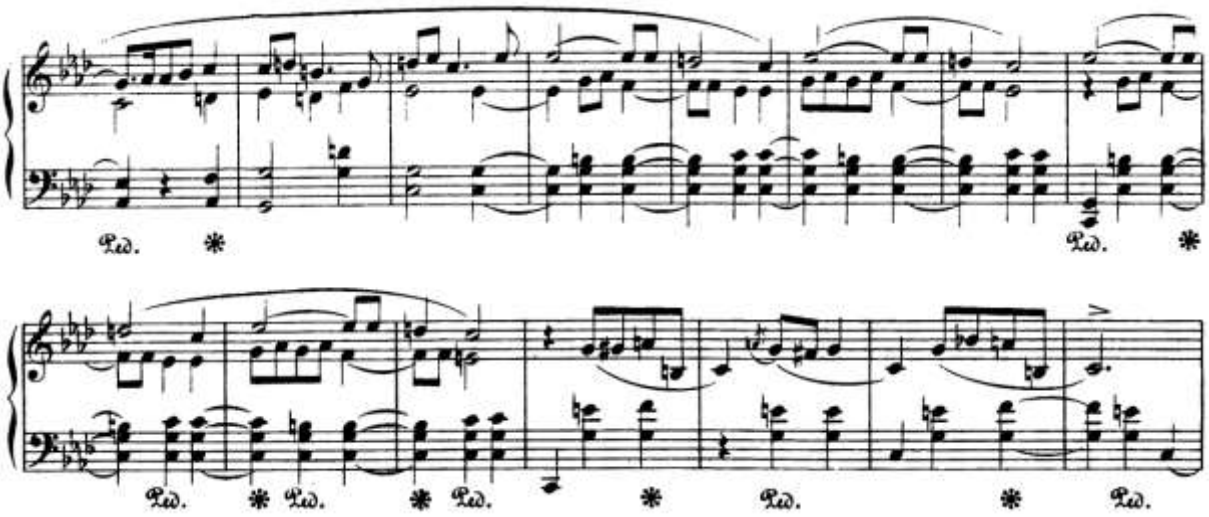
Мазурка f-moll ор. 63 № 2. Мазурка пронизана вальсовою поетикою і стилістика взятого за основу побутового танцю мазура в ній проявляється у значно меншій мірі.

Мініатюра написана у простій тричастинній формі, ознаки дуетної поліфонії виникають у середньому розділі, у парі верхніх голосів, яку виконує права рука піаніста. Фактурний виклад і засоби виразності у цій побудові більш наближені до стилістики мазурки, що створює контраст до попереднього звучання. До теми, що розгортається у найвищому регістрі фортепіанної фактури, в кінці першого речення додається підголосок, народжений з одного з середніх голосів унаслідок активізації його руху, тоді як в самій темі трапляється ритмічне гальмування, характерне для мелодичних побудов кадансової зони (тт. 23-24, приклад 36).

Приклад 36. Ф. Шопен. Мазурка ор. 63 № 2, тт. 22-39

За таким самим принципом відбувається активізація одного з середніх голосів в кінці другого речення, а також і в наступній побудові, яка є продовженням періоду, його зовнішнім розширенням (тт. 33-36). У підголоску постійно повторюється його початкова мелодична формула, заснована на експонуванні інтонацій оспівування, оплітання основного тону (див. т. 24, 25, 32, 33, 34, 35, 36).

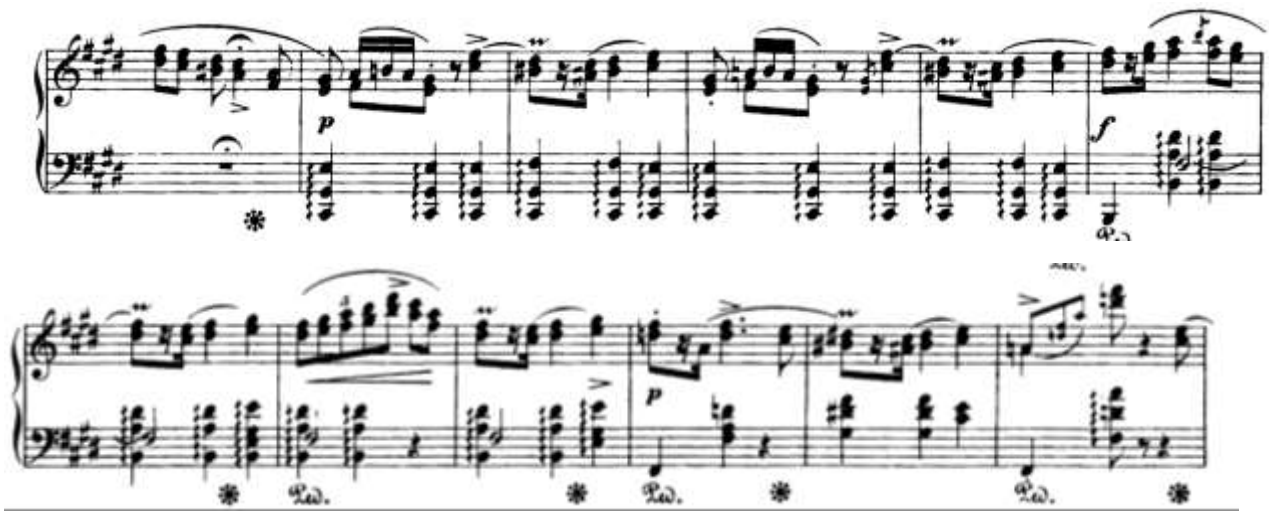
Мазурка cis-moll op. 63 № 3. Дана фортепіанна мініатюра є ще одним прикладом поетизації жанру мазурки, її наближення до сумно-ліричних мінорних вальсів. Ритмо-інтонаційні риси мазурки тут виникають у середньому розділі простої тричастинної форми, де відбувається перехід у тональність однойменного мажору. Ознаки дуетної поліфонії спостерігаємо не в середньому, а в репризному розділі, де вони пов’язані не з жанровістю, а з короткочасовим утриманням основного образно-емоційного стану мазурки у нетривалій післямові (тт. 65-74, приклад 37).

Приклад 37. Ф. Шопен. Мазурка ор. 63 № 3, тт. 66-76

Інструментальний дует виникає в суміжній парі голосів, обидві мелодичні лінії має грати права рука піаніста. При детальному аналізі підголоска виявляється, що в ньому імітовано основну мелодію, викладену у верхньому голосі на одну чверть раніше, і що початкове імітування у нижню октаву в останніх тактах мазурки (тт. 71-74) перетворюється на імітацію октавою вище від провідної мелодичної лінії. Між голосами інструментального дуету утворюється канонічна імітація з інтервалом в одну чверть такту.

Мазурка As-dur ор. 41 № 4. У початковій темі цієї мазурки відтворене кружляння танцювальних пар. Характер музики вказує швидше на «шляхетську» версію національного танцю, урочистий і доволі бравурний, загострення ритму завдає звучанню потрібного емоційного тонусу. Після завершення першої побудови в мінорній тональності (модуляція з As-dur в c-moll) виникає нова тема, в якій відбувається оновлення образності та фактурного викладу за рахунок перебування в мінорній тональності та появи ознак дуетної поліфонії у парі верхніх голосів (від т. 33, приклад 38), що трапляється унаслідок активізації підголоска та варіантного перевикладу його матеріалу.

Приклад 38. Ф. Шопен. Мазурка ор. 41 № 4, тт. 30-44

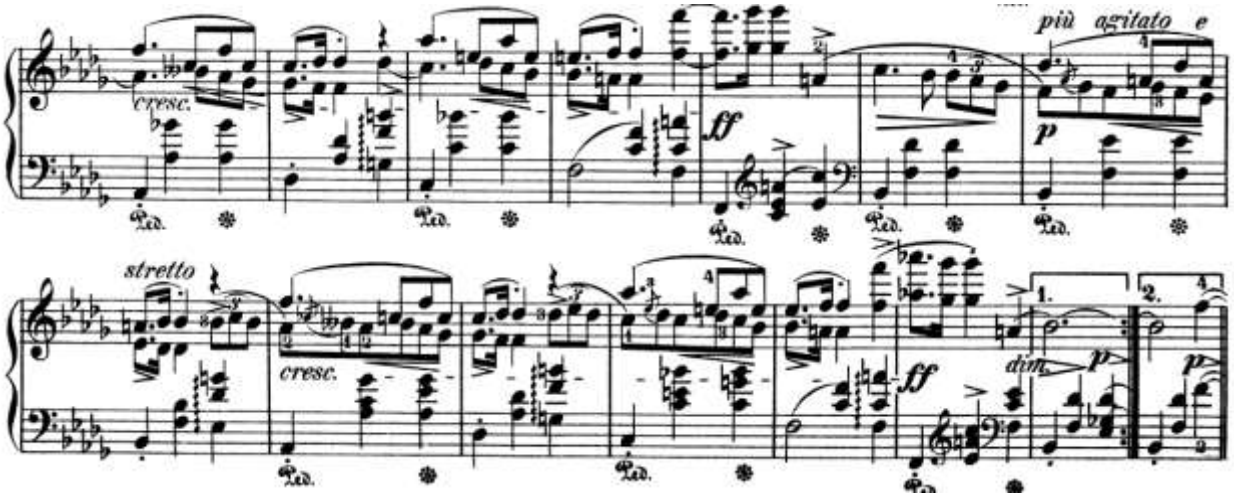
Інструментальний дует розгортається на тлі «пустих» тонічних квінт, подекуди збагачених тонами гармонічної домінанти, що призводить до тимчасового утворення поліфункціональних нашарувань. Після короткотривалого проведення тематичного матеріалу в мінорі нестійка гармонія розв'язується в тоніку однойменного мажору (т. 40) і дует поступово «розчиняється».

Мазурка cis-moll op. 30 № 4. Дана фортепіанна мініатюра є показовим прикладом втілення й переосмислення типових ознак фольклорно-танцювального жанру мазурки . Її музична тканина буквально наскрізь пронизана загостреними мазурковими ритмами, гармонічну основу утворюють остінатні акорди в басу.

Однією з характерних рис авторського відтворення фольклорного інваріанту стає голосоведення, зокрема терцієва втора, яка виникає від початку викладу основної теми унаслідок дублювання провідного мелодичного голосу і відтак може трактуватись як характерний прояв дуетної поліфонії (приклад 39).

Приклад 39. Ф. Шопен. Мазурка ор. 30 № 4, тт. 12-23

Після середнього розділу цей фактурний виклад повертається і стає домінуючим, надаючи звучанню мазурки блиск і піднесеність.

Мазурка b-moll ор. 24 № 4. Ця мазурка відрізняється складністю фактури, в тому числі за рахунок дуетної поліфонії, яка від першого проведення основної теми виникає в парі верхніх голосів (приклад 40).

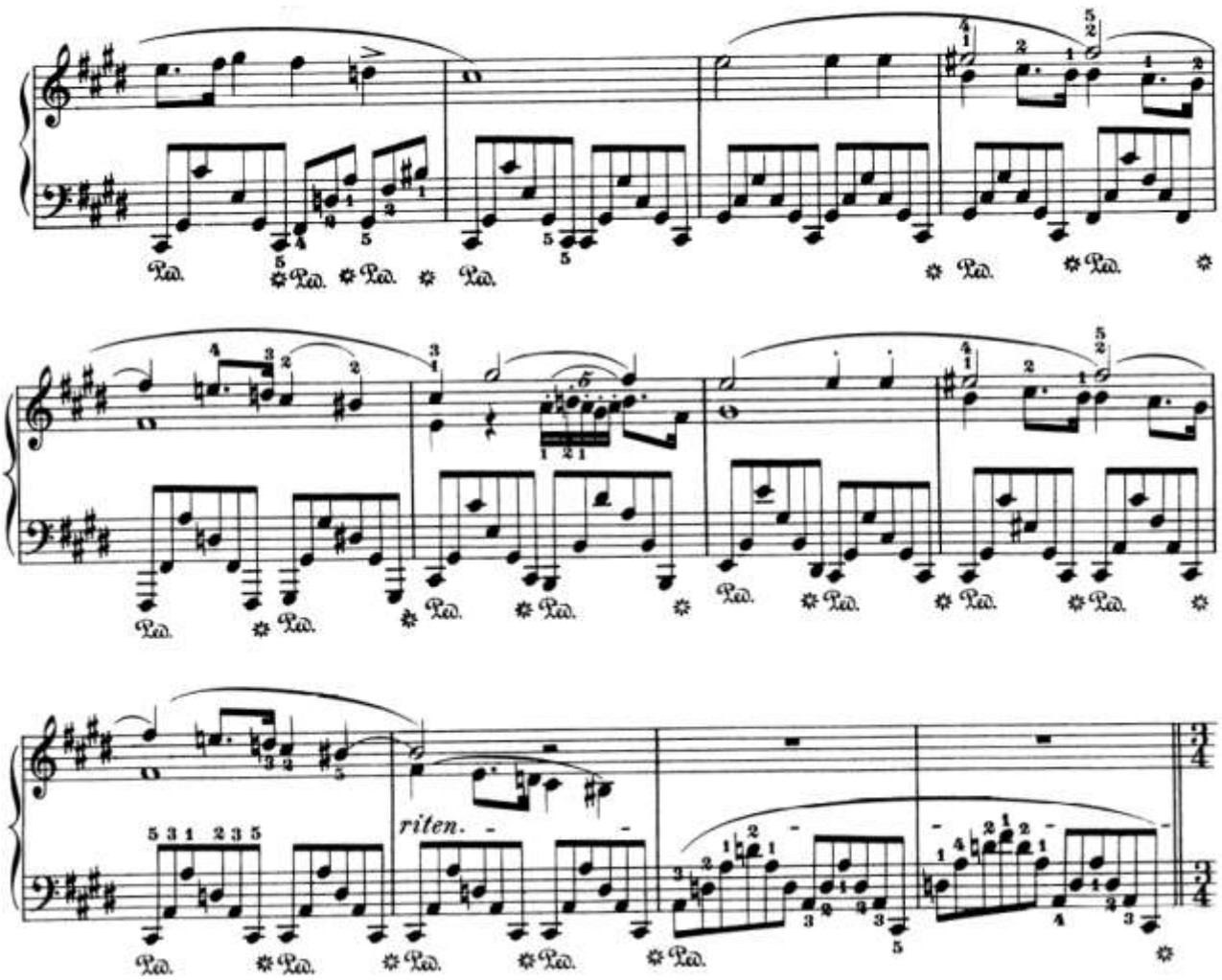
Обидва голоси контрапунктують спочатку за рахунок лише протилежного голосоведення, далі – унаслідок більшої мелодико-ритмічної самостійності підголоска, який починає рухатись емансиповано від провідного голосу, але не завжди є наявним у багатоголосній фактурі. Обов'язковим фактурним компонентом тут є акордово-гармонічний супровід у низькому та середньому регістрі фортепіано.

Приклад 40. Ф. Шопен. Мазурка ор. 24 № 4, тт. 39-52

2.2.5 Поліфонічні характеристики фактури ноктюрнів ор. 27

Ноктюрн або нічна пісня – це жанр романтичної фортепіанної мініатюри, який характеризується переважно ліричним характером та спокійним, умиротвореним настроєм. Засновником жанру ноктюрна вважається ірландський композитор Джона Філд, у творчості Ф, Шопена цей жанр був розвинений і сягнув високого ступеня художньої досконалості. Характерні риси шопенівських ноктюрнів – натхненний мелодизм, панування одухотвореної лірики витонченість фортепіанної фактури, філігранність мелізматики та, водночас, драматизація музичних образів, збагачення лірики трагічним пафосом, розростання музичної форми. Безроздільне панування теми-мелодії у верхньому регістрі у сукупності з гармонічною фігурацією супроводу, що рухається широкими інтервалами й охоплює великий простір, створює відчуття живої, дихаючої фактури.

Іноді в одному з голосів, що утворює супровід, починається самостійний рух і він стає більш мелодизованим, унаслідок чого виникає явище дуетної поліфонії. Зазначене явище можна спостерігати у фактурі двох ноктюрнів ор. 27 (1835).

Ноктюрн cis-moll ор. 27 № 1. Провідним настроєм цього ноктюрну є лірика, забарвлена у сумні тони. Основна тема з її прихованим драматизмом, що яскраво прориваєтся у музичній побудові середнього розділу, неспішно і доволі стримано розгортається на тлі викладених секстолями широких інтервалів у гармонічному супроводі.

Чіткий розподіл на рельєф і фон домінує протягом двох третин початкової побудови. Далі, під час репризного повторення основної теми у першому розділі музичної форми (тт. 19-26), виклад доповнюється підголоском, який виникає не в наслідок активізації одного з голосів гармонічної фігурації супроводу, а як додатковий мелодичний голос, що з’являється тимчасово, для утворення інструментального дуету (приклад 41).

Приклад 41. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 27 № 1, тт. 17-28

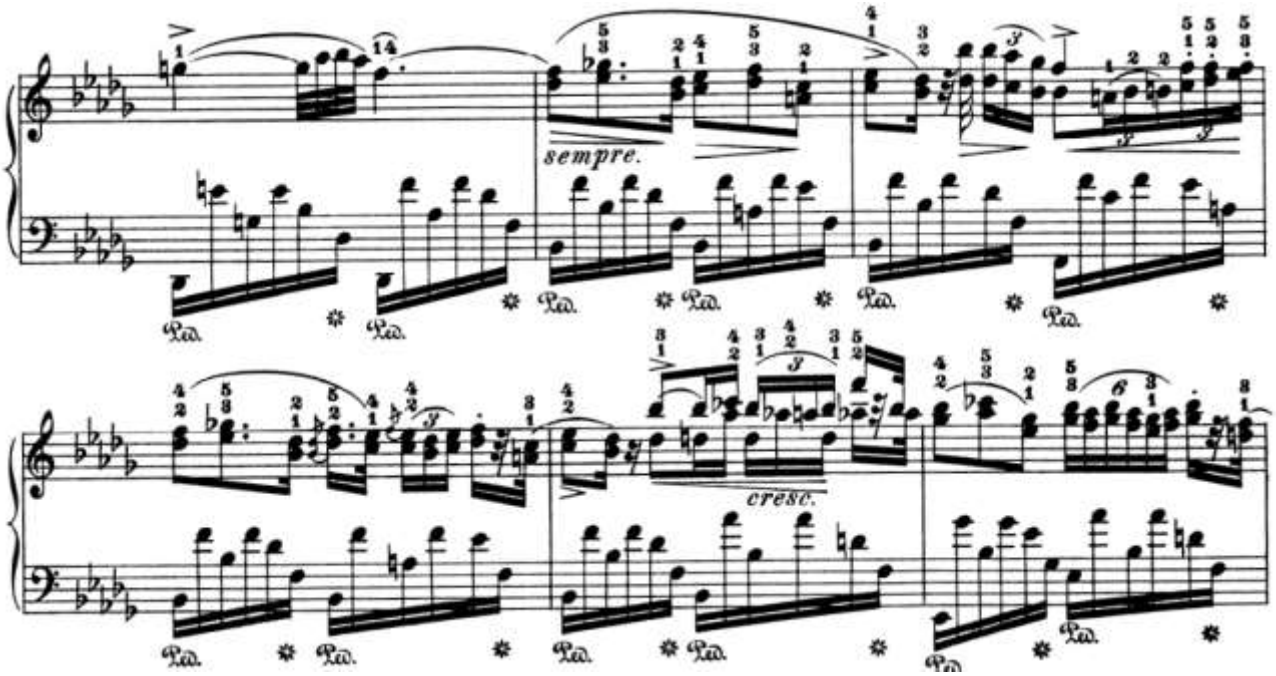
Об’єднання суміжної пари верхніх мелодизованих голосів у дует відбувається за принципом взаємодоповнюючого контрасту, що є характерною рисою контрапунктування. Тимчасове ритмічне уповільнення в одному з них призводить до активізації мелодичного руху в іншому. Не завершення інструментального дуету між його голосами виникає проста октавна імітація (тт. 25-26).

За виразністю інтонацій підголосок не поступається провідному голосу цього дуету, а іноді навіть перевищує її (див. тт. 20, 22, 24). У такий спосіб відбувається увиразнення викладу, посилення провідного настрою, заповнення простору між темою і фігураційним супроводом.

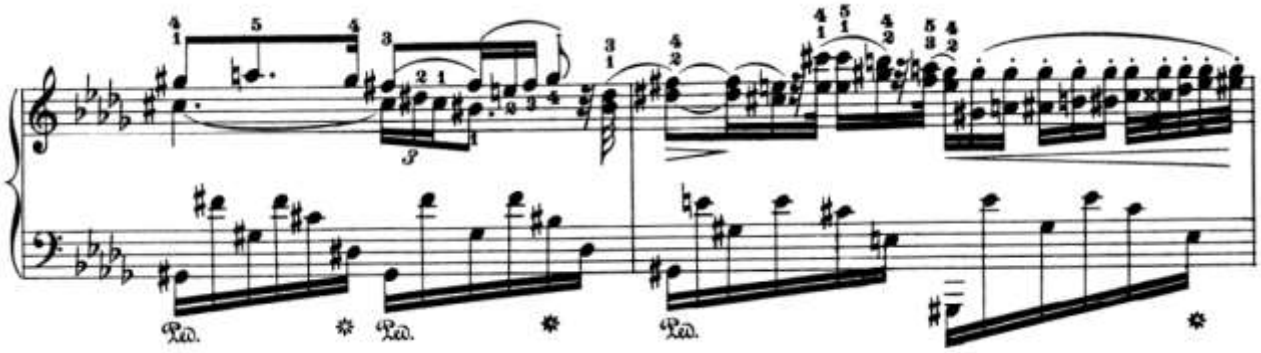
У середньому розділі тричастинної композиції на зміну дуетному викладу в парі верхніх голосів приходить принцип діалогічності. Голоси обмінюються короткими мотивами-репліками, з яких формується тема, стрімке нагнітання напруження призводить до кульмінації, де інтонації драматично-схвильованої теми середнього розділу трансформуються в захоплююче й піднесене звучання мазурки (тональність Des-dur).

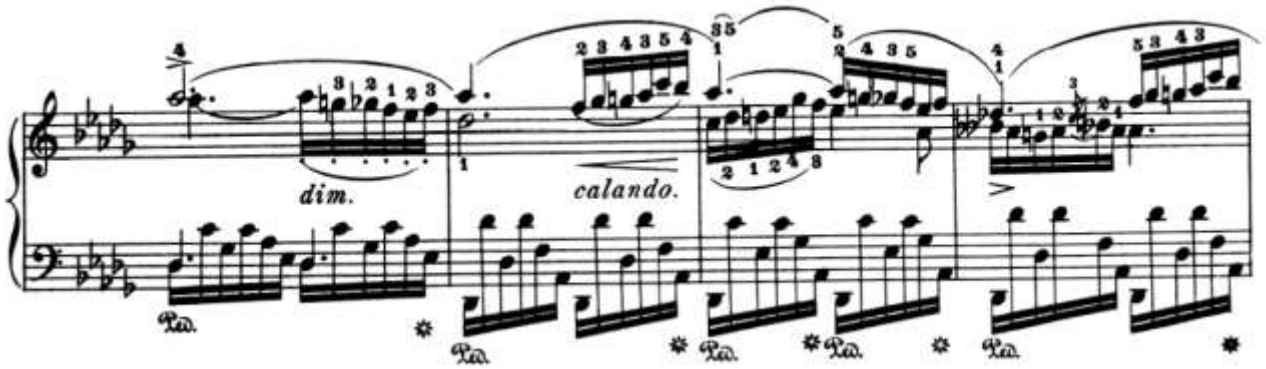
Поліфонічна взаємодія голосів знову виникає в репризі, в якій композитор повертається до початкової образності та типу викладу. Скорочення експозиційного матеріалу до однієї третини позначається на тому, що інструментальний дует виникає раніше, під час першого і єдиного проведення основної теми (див. тт. 90-94). Його функції такі самі, що й в експозиції: повернення до початкового настрою, увиразнення викладу, заповнення простору між темою і фігураційним супроводом.

Ноктюрн Des-dur op. 27 № 2. Поетична тема цього ноктюрну є увиразненням інтимної лірики та особистих почуттів. Вона вільно ллється на тлі розлогих акордово-гармонічних фігурацій, її пластичні, заокруглені інтонації щедро прикрашені мелізматикою. Важливими виразними засобами є вільна ритміка, неначе не підвладна законам часової періодичності, і секундові затриманні в кінці музичних фраз.

У розвитковій фазі розгортання музичної форми, що починається від т. 10, відбувається раптова зміна викладу матеріалу і виникає інструментальний дует із терцієвим та секстовим дублюванням провідного мелодичного голосу, в якому триває розвиток інтонацій основної теми (приклад 42). Дублювання відбувається за принципом втори, де підголосок повністю повторює ритмо-інтонаційні контури провідної мелодичної лінії. Також трапляються моменти тимчасової активізації й більшої самостійності підголоска, вивільнення його з-під «влади» провідного голосу (тт. 11, 13, 15).

Приклад 42. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 27 № 2, тт. 9-14

Ущільнення мелодичної лінії в цій побудові пов’язане з ознаками розвитковості – емоційним нагнітанням, переходом в мінорний лад за принципом ладо-тонального зіставлення (Des-dur – b-moll), темповими і динамічними зрушеннями. Тож у даному випадку дуетна поліфонія є одним з компонентів цілісної системи мовно-музичних виразних засобів, які застосовуються для розвитку початкового музичного матеріалу. Побудова з інструментальним дуетом у скороченому вигляді повторюється у середині і репризі ноктюрну (тт. 33-40, 55-59).

У середині музичної форми голоси інструментального дуету починають рухатися більш вільно і в такі моменти співвідношення між ними значно більше відповідає принципам контрапунктування з мелодичним взаємодоповненням голосів та ритмічною комплементарністю. Але таке співвідношення виникає на короткий час і поки що не стає домінуючим (т. 38, див. приклад 43). Обидва голоси інструментального дуету, як і раніше, виконуються правою рукою піаніста на тлі обов’язкового для дуетної поліфонії акомпанементу, в даному випадку – типових для жанру ноктюрну розлогих гармонічних фігураціях, що рухаються тонами акордових співзвучь з відокремленим басом.

Приклад 43. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 27 № 2, тт. 38-39

Поява ще одного інструментального дуету відбувається в коді даного ноктюрну і припадає на момент його завершення, остаточного заспокоєння умиротвореного настрою. У парі верхніх голосів виникає дует, фактура якого має зовнішні ознаки імітаційно-поліфонічного викладу, де наслідуванню підлягають ритмо-інтонаційні побудови, а ритмічне уповільнення в одному з голосів призводить до мелодичної активізації іншого голосу (тт. 69-73, приклад 44).

Приклад 44. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 27 № 2, тт. 69-72

Інструментальний дует звучить на тлі фігурації, що рухається по звуках тонічної гармонії, іноді збагаченої м’яко дисонуючими неакордовими тонами. Фактично це органний пункт на тоніці, яким завершується п’єса. Поява дуетної поліфонії в її останніх тактах символізує важливе значення цього фактурного засобу.

Висновки до другого розділу.

Аналіз розмаїтих поліфонічних прийомів у творчості видатного польського композитора і піаніста Фредеріка Шопена дає підстави зробити деякі узагальнення.

На тлі багатоманітних інших способів контрапунктичного поєднання голосів – прихованої поліфонії, підголоскової поліфонії та ін. – вирізняється феномен дуетної поліфонії. Його можна вважати одним із численних проявів принципу контрапунктування і визначити як взаємодію двох мелодично розвинених голосів – провідного і прихованого, із сумісним звучанням на тлі акордового супроводу. Голоси є функціонально нерівноправними: провідний голос викладає основну тему, тоді як прихований виокремлюється з групи середніх голосів як найбільш мелодизований. Взаємодія голосів у дуетній поліфонії, як і в будь-якому багатоголосому контрапункті, відбувається за принципом взаємодоповнення, де провідне значення надається ритмічній комплементарності. Прихований голос, який визначається як підголосок, доповнює основну мелодію, увиразнює її звучання і становить із нею органічну цілісність. Зазвичай прихований голос активізується під час мелодичних зупинок теми, що позначається на характері взаємодії голосів, контрапунктуванні коротких мотивних побудов – тематичних інтонацій, поспівок, мелозворотів та ін., злитті усіх компонентів у єдину цілісну полімелодичну структуру.

Такий поліфонічний дует зазвичай знаходиться у верхньому шарі фортепіанної фактури і розгортається на тлі баса та акомпануючих середніх голосів. Незважаючи на інтонаційну виразність, підголосок як повноцінний фактурний компонент існує тільки у взаємодії із провідним голосом, що вказує на диференціацію голосів дуетної поліфонії. Водночас, постійна активізація прихованого голосу та активний інтонаційно-тематичний розвиток в обох голосах призводить до інтенсивного фактурного збагачення усієї музичної тканини.

Шопен використовував кілька моделей поліфонічного викладу, в тому числі звертався до дуетної поліфонії. Здебільшого поліфонічні фрагменти у творах Шопена утворюються під час активізації прихованого голосу, коли він починає взаємодіяти з основною темою, утворюючи разом із темою мелодизований двоголосий контрапункт на тлі акомпанементу решти голосів. Це може бути контрапунктування у суміжній парі голосів, при якому прихований голос, виростаючи з середніх голосів на додаток до провідної мелодичної лінії, має самостійне, відмінне від неї ритмо-інтонаційне наповнення; контрапунктування у парі віддалених голосів, при якому відбувається мелодизація лінії баса; дублювання, коли підголосок має ту саму ритміку, що і провідний голос, а їхнє сумісне звучання надає темі більшої об'ємності; терцієва (секстова) втора, коли прихований голос дублює основну мелодію в нижню терцію (сексту).

Різноманітність поліфонічних прийомів у фортепіанних творах Шопена віддзеркалює оригінальність індивідуального композиторського стилю видатного польського митця. У ситуації, коли один з акомпануючих голосів перетворюється на мелодизований підголосок і в поєднанні з основною темою складає інструментальний дует, відбувається суттєве урізноманітнення фортепіанної фактури, ущільнення повідного мелодичного голосу. Підголосок може виникати несподівано, підхоплювати «кинутий» тон і починати емансипований розвиток, а може одразу заявити про себе як про повноцінний фактурний компонент. Інструментальний дует контрапунктуючих голосів розгортається на тлі гармонічного супроводу, який є обов'язковим для дуетної поліфонії.

У творчості Ф. Шопена поліфонічні прийоми по-різному виявляються у творах різних жанрів, від фортепіанної мініатюри до балади, де поєднані риси сонатності і поемності.

Функції поліфонічних прийомів є різними, однак усі вони об'єднуються і намаганням увиразнити провідний мелодичний голос за рахунок активізації одного з середніх голосів та виділення його з фактури супроводу. Утворена

таким чином контрапунктична фактура має своє функціональне значення в кожному жанрі щопенівської фортепіанної музики. Так, поява поліфонічних елементів у розвиненій фактурі фортепіанних мазурок пов’язана з відображенням специфіки народно-інструментального музикування і є одним з проявів фольклоризації музичної мови, тоді як у ноктюрнах вона постає як художній засіб збагачення живої, неначе дихаючою фактури, утвореної безроздільним пануванням теми-мелодії у верхньому регістрі, поєднаної з гармонічною фігурацією, що рухається широкими інтервалами й охоплює великий звуковий простір. Фактурні моделі контрапункту у Баркаролі урізноманітнюють надзвичайно розвинену фактуру твору, створюючи ефект хвилеподібності, відповідного до жанрового канону пісні венеційського гондольєра. Натомість у Четвертій баладі контрапункттичні прийоми стають одним з чинників фактурного оновлення під час багаторазових проведень тематичного матеріалу.

РОЗДІЛ 3. Моделі романтичної поліфонії у фортепіанній музиці кінця XIX – початку XX ст. в аспекті розвитку шопенівських традицій

Оригінальні інновації фортепіанної творчості Шопена закономірно знайшли продовження у творчості наступних поколінь. Як вказує М. Томашевський, «резонанс, який музика Шопена викликала у композиторів – його сучасників і насамперед у творців наступних поколінь, є надзвичайно сильним і беззаперечним. Його наслідували і продовжували, покидали і повертались до нього. Використовувався тип викладу, гармонічні, мелодичні, експресивні преференції Шопена, переважаючі у нього типи фактури і форм» [179, с. 790]

У зазначеній багатоманітності впливів належить обрати ті методологічні засади, або, метафорично висловлюючись, той дослідницький «ключ», який служитиме для аргументації авторської наукової концепції переосмислення поліфонічних елементів Шопена в творчості представників наступних поколінь. Оскільки йдеться про паралелі творчості Шопена з митцями різного: національно романтичного (М. Лисенко), так і модерністичного – імпресіоністичного (К. Дебюссі) та неофольклорного-неокласичного (К. Шимановський) художнього світогляду, то варто розглянути специфічність поліфонічних прийомів у їх доробку у порівнянні з Ф. Шопеном в аспекті теорії інтертекстуальності.

Ключовою методологічною категорією, до якої видається природним звернутись у поданому дослідженні, стає категорія інтертекстуального діалогу. Ця категорія впроваджується для аналізу паралелей поліфонічного мислення Шопена і його наступників з урахуванням загальних теорій, зокрема дефініцій інтертекстуальності – концепції відкритого твору Умберто Еко [111], принцип текстової взаємодії у семіотичній теорії Юлії Крістевої [139]; а також суто музикознавча праця Малгожати Яніцкої-Слиш, які розглядає інтертекстуальні діалоги в царині музичної творчості [133].

Для концепції поданої дисертації особливо важливим є те, що теорія інтертекстуальності, а в її рамках – категорія інтертекстуального діалогу концентрується на з'ясуванні запозичень, аналогій, паралелей між художніми артефактами різного походження, тобто на діалогах аналізованого тексту з іншими, попередньо створеними текстами. Тобто інтертекстуальний діалог якраз і спрямований на встановлення «рівнів проникнення» елементів одних текстів у інші, що і є завданням наступного розділу. У ньому на основі принципів цієї теорії визначаються шляхи та форми трансформації елементів поліфонічної техніки Ф. Шопена у творчості представників різних історичних етапів та національних шкіл.

Посилаючись на визначення Мєчислава Томашевського, ми визначаємо захоплення Шопеном і творчий розвиток його поліфонічних засад у спадщині всіх трьох обраних для аналітичних студій композиторів – К. Дебюссі, М. Лисенка, К. Шимановського, як своєрідний «поріг „значущої зустрічі": з твором чи особистістю невипадковими, обраними, з якими вже зрілий творець стикається віч-на-віч і вступає в діалог. як рівний» [184, с.476].

Для визначення конститутивних рис інтерпретації поліфонічних елементів у творчості Шопена на фортепіанні жанри митців наступних поколінь також вельми доцільним видається визначення «вільного діалогу» Малгожати Яніцької-Слиш: «Компетентний митець мав би навчитися конверсації з «чужими стилями» (або «чужими мовами») і оволодіти захоплюючим мистецтвом інтертекстуального діалогу, який стимулює уяву. Можна було вести вільний діалог із творами «не своїх» епох, культур чи національних стилів, не ризикуючи втратити риси власної особистості та індивідуального стилю. [139, с. 73].

Наступна категорія, яку належить врахувати у зв'язку з окресленою проблематикою – це категорія стилю як однієї з найважливіших характеристик інтертекстуального діалогу. В якості одного з основних визначень обрана концепція польського філософа Станіслава Бальбуса про вісім інтертекстуальних літературних рівнів [77].

Він дає визначення стилю, спираючись на специфіку виразової системи літературного артефакту та його жанрової приналежності: «Під терміном стиль я розумію тут, найзагальніше, будь-яку цілісну, функціональну, семіотично кваліфіковану сукупність художніх засобів, яка може розглядатись у категоріях історії літератури як відносно цілісна і впізнавана за своєю мовою (тобто, створена кимось або в якомусь середовищі); це може бути, наприклад, поетика даного автора, поетичної групи, напряму, течії, періоду; це може бути також певна художня форма (або жанр) в якомусь історично конкретному варіанті тощо» [77, с. 16].

Цю дефініцію можна перенести з певною поправкою на специфіку вираз і на музичну матерію, що здійснює Магдалена Дзядек [110], яка теж підходить до неї з урахуванням інтертекстуального контексту. На нерозривний зв'язок між стилем та інтертекстуальністю вказує і Зофія Гельман, переносячи його на суто музичну матерію: «Поняття стилю, однак, знову виникає в контексті дослідження поняття інтертекстуальності, що розуміється як сфера міжтекстових зв'язків і відсилань, в яких бере участь даний твір» [128, с. 11].

Зазначені ключові категорії – стилю й інтертекстуальності – важливі для розуміння «механізму» адаптації поліфонічних прийомів Шопена у творчості інших композиторів. Також зважаючи на значний ареал поширення впливів творчості Шопена як «по вертикалі» (у різних художньо-історичних періодах), так і «по горизонталі» (у різних національних осередках музичної культури) вибір композиторів, у фортепіанній творчості яких переосмислюються елементи його поліфонічної техніки, був доволі складним. Зокрема самостійна праця може бути присвячена композиторській рецепції музики Шопена в Китаї, де склалась вже об'ємна виконавська шопенівська традиція.

Але у висвітленні такого специфічного елементу виразової системи фортепіанної музики Шопена як поліфонічні прийоми видалось доцільним звернутись до творчості яскравих представників європейської культури, що репрезентують різні національні школи.

У їх виборі частково допомогла «підказка» авторитетного дослідника М. Томашевського, який, поміж іншими спостереженнями, вказує: «У музиці європейського модернізму «присутність» Шопена проявляється як в експресіонізмі, так і в імпресіонізмі. У першому – звертаючись до його специфічного структуралізму та поетики полярних експресій (Олександр Скрябін, Макс Регер, Густав Малер), у другому – конкретизуючи пропозиції у сфері гармонії та колористики та поетики експресивних нюансів. [179, с. 794].

Відтак із низки згаданих Томашевським композиторів видалось доречним звернутись до творчості Клода Дебюссі, що репрезентував імпресіоністичну іпостась сприйняття його спадщини. Крім того, відомо, яку значну роль творчість Шопена відіграла в українській музичній культурі, в тому числі й у становленні фортепіанного стилю Миколи Лисенка. Безперечно, неможливо було поминути його питому польську культуру, відтак серед усіх спадкоємців традиції Шопена була обрана фортепіанна творчість найяскравішого представника польської музичної культури ХХ ст. Кароля Шимановського.

Всі згадані композитори не лише звертались до жанрових моделей, які плекав у фортепіанному доробку Шопен, але й здійснили їх яскраво індивідуальну трансформацію, відповідну до духу свого часу і національних традицій. Тому і різні типи поліфонічної фактури та контрапунктичних виразових прийомів кожен із названих композиторів передає у відповідності до свого індивідуального сприйняття романтичних традицій польського генія.

3.1 Поліфонічні елементи в прелюдіях К. Дебюссі

Творча спадщина видатного французького композитора рубежу XIX–XX століть Клода Дебюссі (1862 – 1918) належить до музичного імпресіонізму і є перехідною формою від пізнього романтизму до модернізму в музиці ХХ століття. У своїй музиці К. Дебюссі втілив швидкоплинні враження, найтонші

прояви людських емоцій і явищ природи. Він багато виступав як піаніст, гастролював, виконуючи власні твори. Як засновник музичного імпресіонізму К. Дебюссі спирався на національні традиції – музику французьких клавесиністів Ф. Куперена і Ж. Ф. Рамо, французьку ліричну оперу Ш. Гуно і Ж. Массне; значний вплив на творчу манеру композитора, зокрема на живописно-зображальний тип програмності, спричинили французька символістська поезія Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Маллармe та живопис імпресіонізму.

Ставлення самого К. Дебюссі до Шопена було надзвичайно захопленим і шанобливим, про що свідчать деякі його власні висловлювання і критичні оцінки. Наведемо кілька фактів, які підтверджують висловлену думку: «6 вересня 1893 р. Клод Дебюссі звірявся своєму приятелеві, відомому композитору Ернестові Шоссону: „[...] мої дні темні, понурі і німі, […] а моя душа романтична як балада Шопена”. Він ще й так висловлювався про польського композитора: „Шопен найбільший з усіх, бо за допомогою одного тільки фортепіано знайшов усе”. Передаючи французькому видавцеві Дюрану своїх шість етюдів, Дебюссі написав: „[…] Сердечно вболіваю і живлю велику віру в майбутнє етюдів. […] Чи маю написати присвяту Шопену чи Ф. Куперенові? Маю стільки ж респекту і вдячності як до одного, так і до іншого з цих майстрів, котрі так дивовижно могли пророкувати”. За три роки до смерті, на прохання Дюрана, Дебюссі розпочав роботу над академічним виданням творів Шопена, що мало на меті усунення з французького ринку численних німецьких видань» [131].

Ознаками неповторного образно-емоційного світовідчуття К. Дебюссі виступають примхливість і багатозначність відтінків настроїв та емоційних станів, витонченість звукової палітри, особлива картинність і , до його індивідуальної системи виразових засобів належать вибагливість мелодики, колористичність гармонії, прозорість і просторовість фактурного розташування, орнаментальні арабескові переплетення ліній. Основною метою композитора було вираження музичними засобами тих неповторних

станів душі і уяви, які неможливо передати словами: «Музика починається там, де слово немає сили виразу; музика пишеться для втілення невимовного; я хочу досягнути такого враження, наче вона виринає з тіні і від часу до часу повертається туди знову» [79, с. 60].

Ці образні преференції і ознаки музичної мови, які загалом сформували виразову систему музичного імпресіонізму, було вельми переконливо апробовано в симфонічному прелюді «Післяполуденний відпочинок Фавна» за віршем С. Малларме (1894), а згодом послідовно втілено у різноманітних творах для фортепіано. Сучасні дослідники вказують на вельми значний і нерідко свідомий вплив творчої манери й інновацій Шопена на формування індивідуального стилю К. Дебюссі. Цей вплив присвоюється К. Дебюссі на засадах інтертекстуальності, тобто через адаптацію обраних елементів музично-виразової системи Ф. Шопена, в тому числі й його поліфонічних прийомів.

Польська дослідниця Йоанна Бауман-Шуляковська вказує також на інші моменти інтертекстуального діалогу Шопена – Дебюссі: «Слід пригадати перші твори Дебюссі, які були результатом фасцинації досягненнями Шопена (Мазурка, Valse romantique, Ballade slave, Nocturne). Згодом також можемо спостерігати великий вплив Баркароли Шопена (наприклад, завершення Скрипкової сонати L’isle joyeuse). Рівночасно технічні структури прелюдій Дебюссі сягають до піаністичної техніки Шопена)» [80].

Та ж авторка узагальнює основні відкриття у сфері музичної виразовості, здійснені Шопеном у фортепіанній стилістиці, якими творчо скористались представники французького музичного імпресіонізму, застосовуючи їх у інтертекстуальному діалозі. Причому йдеться не лише про «фундаментальні» засоби, такі як мелодика, гармонія, ритміка, але й про більш витончені, чутливі, які повинен тонко передати виконавець: «в музиці епохи імпресіонізму можна виділити технічні чинники, що походять від Шопена (тип акомпанементу, спрощена фактура, ідіома мазурки, обмежена динаміка, чутливість до тембру, різноманітність і нашарування артикуляції,

«сонористична» піаністична фігурація у Шопена)» [80]. На ці ж ознаки спорідненості звертає увагу й український дослідник В. Бордонюк, називаючи певні характерні прийоми у фортепіанній фактурі К. Дебюссі символістськими версіями «шопенізму» [6].

Ще одна вельми суттєва риса музичного мислення К. Дебюссі, яка значною мірою споріднює його з Шопеном, – відсутність певного стереотипного використання елементів музично-виразової системи: гармонічних послідовностей, акордових структур, мелодичних зворотів. На цьому наголошує дослідник форми у фортепіанній творчості К. Дебюссі, Адріан Бернат: «Як правило, структура (музикознавцеві йдеться не лише про цілісну форму як синонім структури, а й про будь-який інший елемент виразової системи – *Ань Лу*) може трактуватись однозначно лише тоді, коли її розглядати в контексті форми конкретного твору; коли ж вона потрапляє в інший контекст, виникає нова інтерпретація, яка виводить на перший план інші властивості даної структури. Цей принцип торкається низки загальновизнаних стилістичних особливостей музики Дебюссі (включаючи улюблені композитором типи акордів і зворотів, просторове «розшарування» фактури, метричні амбівалентності та ін.), що отримують незлічену багатоманітність версій, які виникають з прагнення до «функціональної реінтерпретації»[82, с. 84].

Переосмислення традиції європейського романтизму і передусім творчості Ф. Шопена спостерігається в жанрі *фортепіанної прелюдії*. Цей жанр у фортепіанній спадщині французького митця є провідним, він уособлює риси композиторського стилю та репрезентує специфічний, багато в чому новаторський комплекс прийомів виразності.

З латинської мови назва жанру перекладається як prae-ludium – перед-гра, тобто те, що відбувається в умовній площині, невимовне, ідеальне, що попереджує реальні вчинки і події Це трактування суті прелюдійності глибоко співзвучне до світогляду самого композитора. Прелюдія в її первісному образно-смисловому значенні концентрувала для К. Дебюссі найважливіші

якості універсального фортепіанного жанру – лаконічність, свободу від традиційних схем, ескізну quasi-незавершеність у поєднанні з глибиною та розгалуженістю літературних та художніх асоціативних зв'язків. Як вельми поетично пише про це сам композитор, «[...] художники і скульптори можуть дати нам лише досить приблизне і завжди фрагментарне уявлення про красу світу [...] Лише музиканти мають привілей вловити всю поезію ночі і дня, землі і неба, відтворити їхню атмосферу і ритмізувати їхнє неймовірне серцебиття. Ми знаємо, що це привілей, яким вони не зловживають» [Цит. за: 81, с. 150].

Тому риси прелюдійності можна виявити у багатьох фортепіанних творах композитора, передусім у мініатюрах, хоча в різні періоди творчості К. Дебюссі він виявляє зацікавлення іншими жанрами, більш розгорнутими і масштабними.

Так, ранні твори (до «Естампів») здебільшого не виходять за рамки мініатюр, причому в деяких з них спостерігається зацікавленість жанрами, характерними для творчості Ф. Шопена. Це фортепіанна «Балада» (1890), яка відрізняється значним тембро-колористичним багатством, а також п'єси «Романтичний вальс» (1890), «Ноктюрн» (1892) і дещо пізніша «Мазурка» (1904), в яких виразно проступають риси спадкоємності, взаємопов'язаності минулого та сьогодення.

Сюїта «Естампи» (1903) стає своєрідним переломним пунктом у творчості композитора. Написана безпосередньо після завершення роботи над оперою «Пелеас і Мелізанда», вона пропонує нові підходи до драматургії форми і, відповідно, до трактування фактурного простору. В окремих номерах сюїти можна виявити приклади інтеграції різних жанрів. Ці закономірності позначають і наступні фортепіанні опуси композитора: п'єси «Маски» та «Острів радості» (1904) наближені до поеми, у двох зошитах «Образів» (1905–1907) натрапляємо на взаємопроникнення жанрових рис прелюдії, програмної п'єси та поеми.

Пройшовши своєрідний «пік» захоплення поемністю, композитор знову повертається до жанру мініатюри. Тенденція мініатюризації проявляється у

п’єсах циклу «Дитячий куточок» (1908) і, нарешті, творчі пошуки К. Дебюссі призводять до створення циклу Двадцяти чотирьох прелюдій (1909–1910, 1912–1913).

Головною стилістичною ознакою фортепіанної музики К. Дебюссі, іманентно пов’язаною з жанром прелюдії, починаючи з періоду його виникнення в інструментальній музиці рубежу XVI – XVII століть, стає явище *прелюдійності*, що трактується відповідно до естетичного світогляду композитора у розширено-метафоричному ключі.

Під прелюдійністю в даному випадку розуміється фіксована імпровізаційність, фактурне розкріпачення та специфічне фортепіанне спрямування музичного мислення композитора – відомо, що К. Дебюссі писав музику переважно за роялем і багато імпровізував. Таке розуміння прелюдійності спостерігаємо і в творчості Ф. Шопена, яскравим зразком є прелюдія C-dur, фактура якої має імпровізаційний характер, та фортепіанні етюди (наприклад, ор. 10 № 1). Тож у даному випадку можна говорити про риси спадкоємності у творчості французького митця.

Кристалізація явища прелюдійності у творчості К. Дебюссі відбувалась у фортепіанних п’єсах 1888–1905 років («Арабески», «Галантні свята», «Бергамаська сюїта», «З зошиту ескізів») і повною мірою втілилась у двох зошитах фортепіанних прелюдій (1909–1910, 1912–1913 рр.), у чому теж можна прослідкувати паралелі з творчістю Ф. Шопена, тепер вже на рівні музичного жанру. Однак французький композитор пішов далі: у розширено трактованій прелюдійності його фортепіанних мініатюр втілено художні ідеали французького мистецтва рубежу XIX–XX століть, що знайшло відображення у музичних звуках примхливості, витонченості, вишуканості, колористичності, «завмерлого моменту». Ф. Шопен саме таких художніх завдань не ставив, концентруючись передусім на вираженні «моментів експресії».

З поняттям прелюдійності, що відображає універсальний спосіб мислення, метод утворення музичної тканини та організації процесів

формотворення, дослідники пов’язують специфічні засоби мовно-музичної виразності фортепіанних творів К. Дебюссі – арабесковість та картинність. Під поняттям *арабески* розуміється фігуративна лінія, що набуває мелодичного змісту і є специфічним методом мотивного розвитку, який призводить до специфічної логіки формоутворення, дає нове ладогармонічне забарвлення і нову фактурну якість. Поняття арабесковості дослідники вважають ключовим для розуміння естетики творчості та власне творчого процесу К. Дебюссі (див., наприклад, публікацію Франсуази Жерве «Поняття арабески у Дебюссі» [123]). Сам композитор вважав арабесковість, тобто орнаментику тонких, художньо досконалих переплетінь ліній, одним з універсальних принципів викладу, придатних для розвитку музичної думки, спрямованої на звукову фіксацію невловимого образу, який неможливо виразити словами.

Ще одним аспектом прелюдійності фортепіанних творів К. Дебюссі стає принцип *image*, який походить від образотворчої техніки живопису митців-імпресіоністів з точною фіксацією зовнішнього швидкоплинного враження, передачею світла і тіні роздільними мазками чистих фарб, короткими штрихами, що візуально розчиняє форму в навколишньому світло-повітряному середовищі, надаючи предметам м’яких контурів. У К. Дебюссі принцип *image* слід тлумачити як картинність, зримість образів, як уявлення, відображення, зупиненої миті, зафіксованого чуттєвого враження. Прелюдійність як безперервний рух, спрямований на найбільш точну передачу образного враження (*image*), у поєднанні з арабесковістю як специфічним методом мотивного розвитку актуалізує виразні можливості тематизму фортепіанних опусів композитора, передусім прелюдій, а тотальна тематизація загальних форм звучання призводить до «оживлення», персоніфікації фігуративного тематичного матеріалу.

Саме через явище арабесковості та його проекцію на фактуру фортепіанних творів К. Дебюссі виникають зв’язки із поліфонічними прийомами Ф. Шопена і якраз арабесковість становить один з основних модусів інтертекстуального діалогу Дебюссі з Шопеном.

Перш ніж перейти до аналізу контрапунктичних засад у прелюдіях та інших п’єсах К. Дебюссі, коротко зупинимось на специфічних рисах фактури його фортепіанних творів.

Як відомо, характерною ознакою стилю композитора є відмова від традиційних засобів музичного мислення, музичного мовлення, формотворення тощо. Безпосередньо це проявляється на рівні музичного синтаксису і впливає на трактування його складових компонентів. Першою чергою це позначається на статусі *мотиву* як найдрібнішої одиниці музично-синтаксичних структур. Очевидно, така увага до мікроодиниці синтаксичної музичної структури пов’язана з прагненням композитора зафіксувати «мить» у її просторовій об’ємності, а не у часовому векторі.

У порівнянні з класичним розумінням мотиву як частини синтаксичного елемента теми, в музиці К. Дебюссі різко зростає його самостійна цінність. Мотив стає головним смисловим компонентом музичного мовлення, його подальший розвиток обумовлюється закладеними від початку виразними можливостями. Мотив проростає, розгалужується у голосах фактури, що призводить до утворення нових його варіантів. Мотиви поєднується один з одним як по горизонталі, так і по вертикалі, однак це не призводить до утворення фраз, речень або періодів, традиційних для класико-романтичного формотворення.

З сукупності мотивів, що нанизуються як ланки одного ланцюга і здебільшого розгортаються більше у просторі, аніж у часі, зіткана фактура фортепіанних прелюдій К. Дебюссі. Кожен мотив, своєю чергою, складається з суб-елементів музичної тканини, що виникають із загальних форм звучання – гамоподібних та арпеджійованих пасажів, фігур обернення, трелей, тремоло, глісандо та quasi-глісандо тощо. Усі вони наділяються конструктивними і репрезентативно-тематичними функціями. Різноманітність їхніх контрапунктичних поєднань створює фортепіанну фактуру, максимально насичену тематизмом. Водночас, фактурні умови висотного положення,

регістра матеріалу, розташування тонів усередині вертикалі та ін., впливають на початковий звуковий вигляд тематизму і на характер його розвитку.

Виразні можливості такого тематизму актуалізуються у процесі прелюдіювання – безперервного руху, спрямованого на найточнішу передачу враження від образу. З одного боку, цей рух є спонтанним, з іншого – він інспірований вихідним тематичним комплексом. У такий спосіб К. Дебюссі створює власний quasi-імцровізаційний метод розвитку матеріалу, що є відповідним тематизму мотивного типу. Процес музичного формотворення асоціюється з явищем органічного розростання початкового тематичного імпульсу.

Загалом у фактурі фортепіанних мініатюр К. Дебюссі панує техніка проростання цілісної форми з єдиного вихідного мотиву, заснована на його різноманітних фактурних перевтіленнях. Залежно від образно-смислових завдань, цей мотив може розвиватися виключно по горизонталі, лише зрідка виступаючи у вертикальній формі; в інших випадках мотив відразу показаний вертикально. Відповідно до векторної спрямованості мотиву, вибудовується моно- або поліфактурна організація твору, де в змінах фактури постають різні іпостасі того самого мотиву.

Витончена фортепіанна фактура, побудована на комбінуванні мотивів, утворює відчуття барвисто-колористичного простору. Композитор створює багатокомпонентне полотно, у якому віддалені один від одного голоси начебто і не утворюють єдиного гармонічного комплексу, однак всі мелодичні лінії поєднуються надзвичайно логічно, і кожна з них є максимально змістовною. «Особливості фактурного викладу – пластів, ліній, голосів, способів їхнього поєднання, характерних гармоній, мелодичних зворотів, а то й окремих звуків – стимулюють творчу уяву виконавця, народжують у його свідомості сміливі метаморфози, образні порівняння» [48, с. 44].

Описуючи фактуру творів К. Дебюссі, дослідники фактично наближаються до формулювання ознак дуетної поліфонії. Фактура змінюється у Дебюссі буквально через кілька тактів, кожен із шарів поліостинатного

блоку, що утворює самостійний фактурно-ритмічний малюнок, у будь-який момент може розділитися, гетерофонно «розгалужуватися» на голоси або шари, похідність яких очевидна.

У прелюдіях К. Дебюссі можна спостерігати витончену ліричну камерність і quazi-імпровізаційність фактури, яка йде від фортепіанних творів Ф. Шопена і в якій природно переосмислюються також контрапунктичні прийоми, серед них і прояви дуетної поліфонії. Цей принцип К. Дебюссі трактує вельми специфічно, підкреслюючи розгорнуто просторовий вимір інструментального дуету.

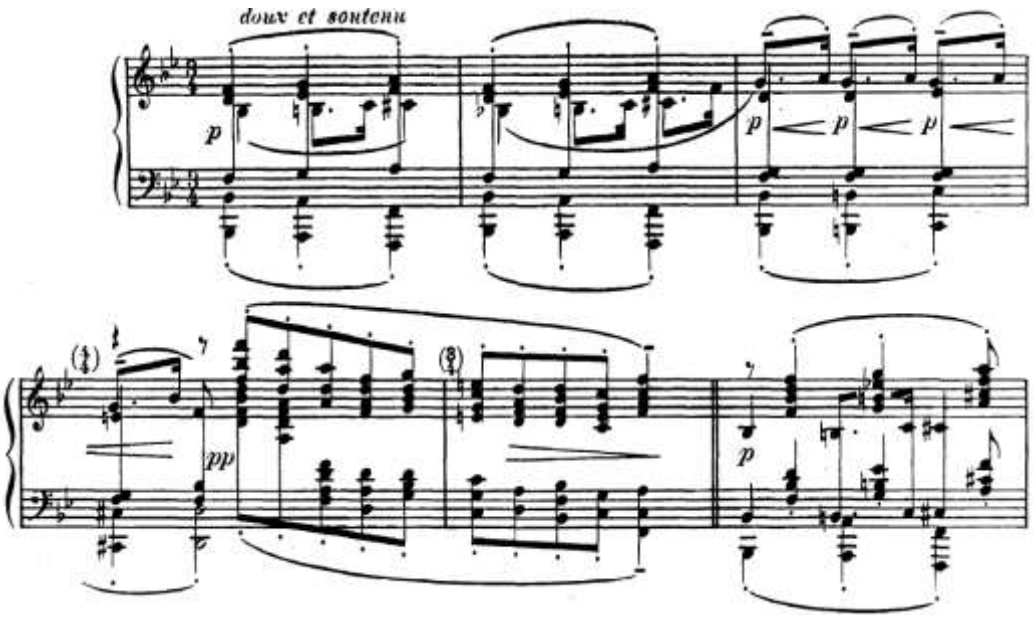
Тож переходимо до аналізу поліфонічних прийомів у фортепіанних прелюдіях К. Дебюссі в орієнтації на традиції Ф. Шопена, виявляючи подібність і відмінність жанрово-семантичних полюсів трактування прелюдій у творчості обох митців. Власне специфіка трактування можливостей поліфонічної техніки у творчості обох композиторів виразно вказує на засади інтертекстуального діалогу, оскільки ***романтична*** природа взаємодії голосів у шопенівській фактурі з її виразними експресивними підтекстами, переосмислюється у фортепіанній фактурі Дебюссі як колористично-просторовий чинник, у ***імпресіоністично-символістичному*** ключі.

Прелюдія № 1 «Danseuses de Delphes» («Дельфійські танцівниці»). Основним звукообразом прелюдії є неспішний вишуканий танець, а точніше – враження від його зображення на античному барельєфі. Виразовими засобами, що передають танцювальність, є плинність руху і тридольна метрична організація, а також рівномірність метроритмічної пульсації. Мотивним зерном (a) стає висхідний пунктирний хроматизований рух у діапазоні збільшеної секунди (b – h – c – cis, т. 1), який починається від малої октави і далі поступово розгортається по регістрах діапазону, проростаючи крізь голоси фактури.

Йому протиставляється другий інтонаційний елемент (b) – повітряне мерехтіння низхідної мелодичної лінії, підтриманої акордовим викладом в

інших голосах в однорідній ритміці та без явно виражених акцентів на сильному часі (тт. 4–5, приклад 45).

Власно елемент танцювальності проявляється у мотиві, який є варіантом першого мотивного зерна (т. 3). Інтонаційно він складається з двох звуків, що утворюють секунду (*g – a*), однак його простота нівелюється за рахунок примхливого пунктирного ритму і дворазового повторення секундового «кроку» з інакшою гармонією, в тому числі збільшеного тризвуку, якій в даній прелюдії є рушійною силою гармонічного руху. Маючи мелодичну функцію, з середнього голосу він переміщується у найвищий пласт фактури.

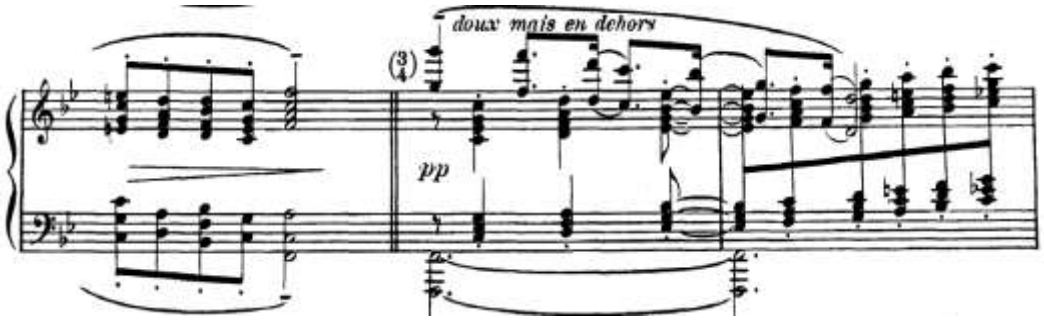


Приклад 45. К. Дебюссі. Дельфійські танцівниці, тт. 1–6.

Обидва початкові інтонаційні елементи (a, b) мають акордовий склад. Під час варіантного перевикладення матеріалу першого мотиву він ущільняється, тоді як фактурний виклад другого мотиву залишається незмінним. Проте суттєво міняється його динаміка, від початкового *pp* до *mf*, тоді як музична побудова, що презентує перший мотив, не має аналогічних активніших динамічних перетворень і повторно звучить на тій же динаміці *p* (тт. 6–10).

У наступній побудові, яка після початкової презентації матеріалу має продовжуючу, розвиткову функцію, композитор застосовує колористичне

поєднання дещо перетворених варіантів обох презентованих мотивів, унаслідок чого утворюється інструментальних дует, у якому спостерігаються риси дуетної поліфонії (тт. 11–14, приклад 46). Він являє собою двічі повторену двотактову побудову. Перший мотив в ній переміщується у високий регістр і розгортається в третій октаві, змінюючи напрямок руху з висхідного на низхідний. Так само і другий мотив міняє напрямок руху на протилежний, зберігаючи початковий регістр і акордовий склад. Він ніби виростає з акордового супроводу першого мотиву, продовжуючи його мелодично, чим нагадує інструментальні дуети Ф. Шопена, які утворювались у суміжній парі за рахунок активізації одного з середніх голосів на тлі акордової фактури.

Утворений у прелюдії К. Дебюссі інструментальний дует теж розгортається в парі суміжних голосів на тлі акордової фактури. Він є надзвичайно органічним, відображаючи образи танцівниць, пластику їхніх граціозних рухів.

Приклад 46. К. Дебюссі. Дельфійські танцівниці, тт. 10–12.

Логіка тематичного процесу у прелюдії відображає рух від початкових дрібних мотивів до крупніших утворень, виникнення триваліших мелодичних ліній. Ближче до кінця прелюдії починається зворотний шлях – подрібнення цілого на безліч дрібних мікротематичних осередків. Обидва вихідні мотиви піддаються розвитку, зазнають деяких змін, які проте відбуваються настількп поступово, що створюють ефект появи об’єкту у різному освітленні і з різної віддалі – ефект, який охоче використовували художники-імпресіоністи (як

наприклад, цикл картин К. Моне «Руанський собор», зображений вранці, опівдні і ввечорі).

Поліфонічна техніка тут пов'язана з появою триваліших мелодичних ліній і виникає на другому етапі розгортання музичної форми, на початку середнього розділу. Як і в Ф Шопена, підголосок активізується у момент уповільненні руху у провідному мелодичному голосі і рухається у протилежному напрямку. Разом із тим, обидва вони мають спільний діапазон і накладаються один на одного у протилежно-зустрічному русі, чого не було в дуетній поліфонії Ф Шопена. Зберігаються такі ознаки шопенівської дуетної поліфонії, як наявність баса у найнижчому фактурному регістрі та акордовий склад у супровідних голосах, що вказує на безсумнівну спадковість французьким композитором романтичних традицій свого видатного польського попередника.

Прелюдія № 2 «Voiles» («Вітрила»).

Прелюдію написано з використанням дисонантної тональності, в умовах модальності симетричних ладів (у даному випадку – цілотонового). Переважання та логіка трактування дисонантних гармоній, із запобіганням динамізму тяжіння, нівелює можливість реалізації їхнього функціоналу в умовах ладо-тональної системи класико-романтичного типу, тому звичні нам функціональні атрибути ладу і тональності зазнають суттєвого переосмислення. Водночас, практично уся музична тканина розгортається на тлі остінатного утримання глибокого тону сі-бемоль у контр-октаві. Цей рудимент класичної тональності лише підкреслює дисонантну сутність гармонічної мови прелюдії, посилену конструктивною структурою цілотонового ладу, розгортання якого відбувається від тону *с*, в першій та другій октаві.

Загальна композиція прелюдії заснована на змінах фактури, варіюванні в межах симетрично-цілотонового ладу та зміни ладів із появою пентатоніки. На відміну від «Дельфійських танцівниць», матеріал тут є статичним, його розгортання відбувається шляхом варіативних повторень-реплікацій в умовах

абсолютної неквадратності. Техніка монтажу мотивів тут поєднується із принципом симетрії структурування. У розгортанні музичної тканини не виникає жодної кульмінації, статика переважає над динамікою, музика має спокійно-споглядальний характер. Композитор запобігає кульмінаційних зон і типових для тональної музики прийомів модулювання.

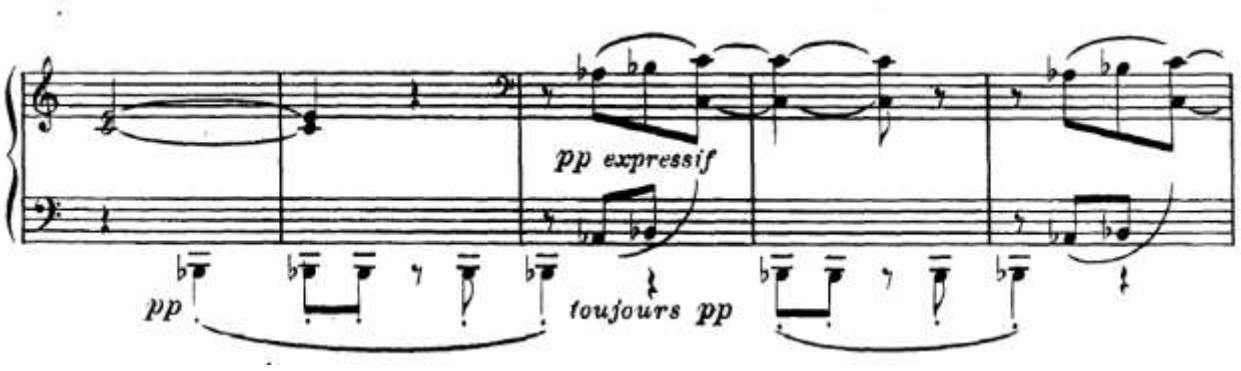
Проводячи аналогію з імпресіоністським живописом, музику прелюдії «Вітрила» можна назвати враженням від морського пейзажу. Початкова тема прелюдії одразу занурює нас у потойбічну атмосферу морської стихії, викликаючи асоціації зі сплесками води, таємничими закликами сирен, легендами про летючого голландця та іншими містичними образами, які знайшли відображення у музичній творчості самого К. Дебюссі та його попередників (Р. Вагнер та ін.).

Від початку прелюдії виникає трикомпонентна фактура з рисами поліостінатності, яка втримується до кінця п’єси, незважаючи на зміну матеріалу (у композиції можна виявити риси форми рондо з двома епізодами). У перших тактах такими компонентами є:

1) викладений терціями низхідний мотив у верхньому мелодичному регістрі, який звучить без супроводу (тт. 1–4, приклад 47a);

Приклад 47a. К. Дебюссі. Вітрила, тт. 1–4.

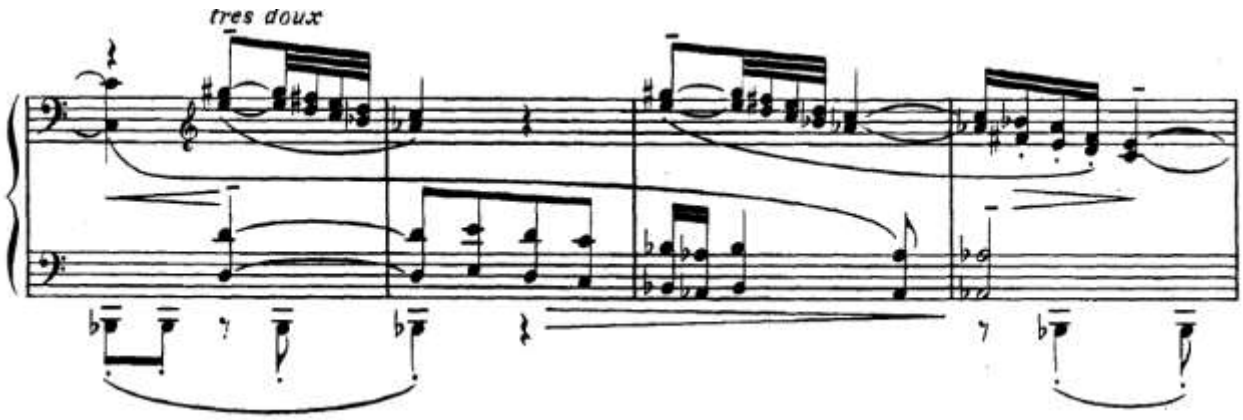
2) висхідний поступеневий мотив у межах великої терції у середньому пласті фактури, умовно кажучи – в гармонічних голосах (тт. 7–9, приклад 47b);

3) остінатна фігура в басу, заснована на повтореннях тону *b* (від т. 5, приклад 47b).

Приклад 47b. К. Дебюссі. Вітрила, тт. 5–9.

У синтезі двох перших складників виникає явище, яке можна трактувати у площині дуетної поліфонії.

Вже сам терцієвий виклад початкової теми має формальні ознаки одного з різновидів шопенівської дуетної поліфонії, що утворювався за принципом дублювання провідного голосу. Однак терцієвість тут вміщено в інший жанровий контекст, не пов’язаний з пісенно-танцювальними традиціями польського національного фольклору, тому вона втрачає своє значення як риса дуетної поліфонії і сприймається як елемент фортепіанного звукопису, колористичність якого посилено тихою динамікою і вишуканою ритмікою. Проте верхній пласт фактури залишає за собою функцію провідного голосу, до якого далі додається підголосок.

Інтонаційною основою цього підголоска є матеріал другого компонента фактури, заснований на висхідному поступеневому мотиві в межах великої терції (*as – b – c*). Виростаючи з середнього пласта фактури і рухаючись тонами цілотонового звукоряду, він активізується під час повторення терцієвої теми (від т. 10), в моменти її ритмічного гальмування. Особливістю є октавний виклад, що компенсує відсутність інших середніх голосів. Басовим фундаментом дуету є остінатний тон *b* у контр-октаві, який утримується з попередніх тактів (приклад 48).



Приклад 48. К. Дебюссі. Вітрила, тт. 10–13.

За таким самим принципом відбувалося поєднання пари голосів у дуетній поліфонії Ф. Шопена, з більш чітким проявом ознак гомофонно-гармонічної фактури, від якої в К. Дебюссі фактично залишилась тільки лінія баса. Таку редукцію можна пояснити слабкістю функціональних зв'язків, що виникають між співзвуччями в умовах цілотонового лада зі слабким тональним центром. Обидва голоси інструментального дуету викладають тони, які в сукупності утворюють звукоряд цілотонового ладу з енгармонійною заміною «gis» на «as» в терцієвому русі теми і в лінії підголоска.

Під час наступних повторень теми (від т. 15) її поєднано з висхідним поступеневим мотивом, викладеним в акордовій фактурі, унаслідок чого елементи дуетного контрапунктування увиразнюються накладанням на гомофонно-гармонічний склад з остінатним басом. У такому вигляді дует звучить і в останніх тактах прелюдії.

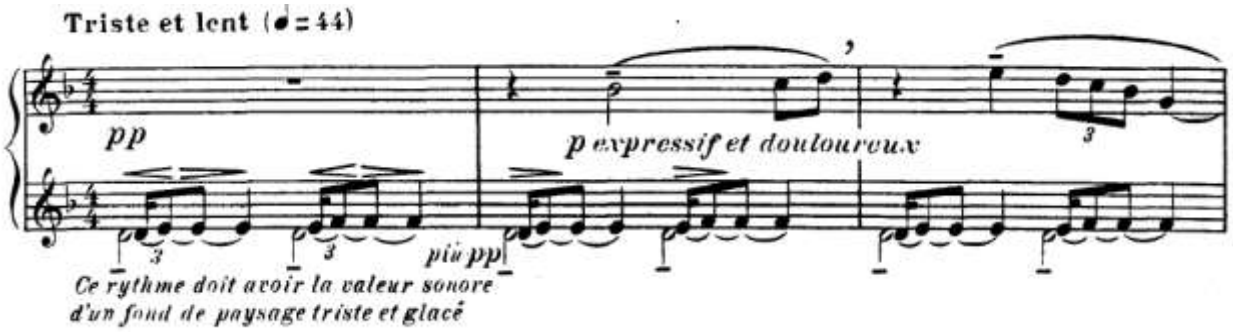
Прелюдія № 6 «Des pas sur la neige» («Кроки на снігу»).

Прелюдія є одним з яскравих прикладів музичного символізму. У музиці прелюдії неначе можна впізнати застиглі зимові пейзажі художників-імпресіоністів Клода Моне та Альфреда Сіслея.

Уся п'єса пронизана настроєм суму і виконується в повільному темпі на динаміці *p*.

Цілком символічним є образ застиглого руху, відтворений в остінатному ритмі кроку, яким пронизана вся музична тканина прелюдії. Остінатна фігура

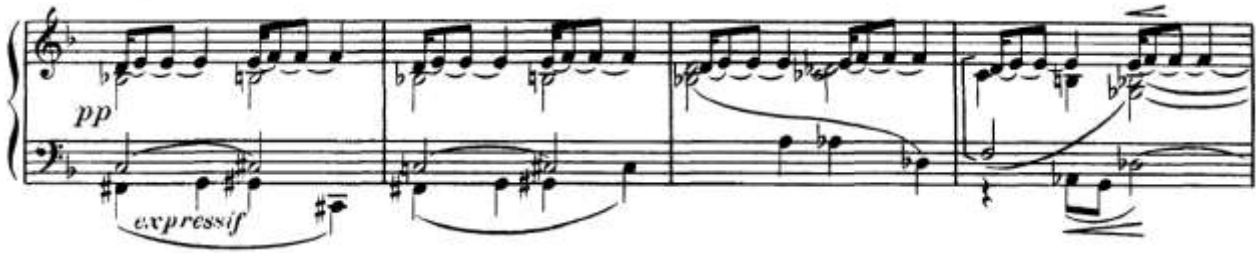
заснована за зворотному пунктирі (шістнадцятка – дві вісімки з тріолі, зліговані з четвертною) і мелодично виростає з сукупності двох двозвукових мотивів на тонах «ре – мі» й «мі – фа», які символізують кроки або сліди на снігу. На їхній основі утворюється основна тема – застигле, неначе вмерзле у фактуру крокування засніженим шляхом (приклад 49).

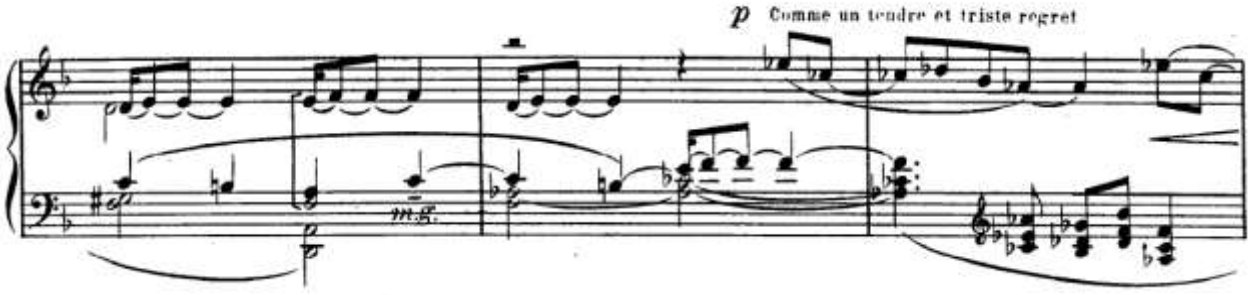
Остінатність теми посилюється витриманим тоном у найнижчому пласті фактури. У початкових тактах це тон «ре» першої октави.

Приклад 49. К. Дебюссі. Кроки на снігу, тт. 1–3.

До теми додаються мелодичні контрапункти в різних регістрах фактури – спочатку у високому (від т. 2), далі у низькому (від т. 8) і середньому (від т. 27). Вони неначе продовжують початкову застиглу мелодичну лінію теми, додаються до неї під час постійних зупинок руху і розширюють її лаконічний обсяг.

Унаслідок такого колористично виразного поєднання в перших тактах прелюдії утворюється трикомпонентна фактура з надзвичайно компактним розташуванням голосів, які практично не виходять за межі однієї октави. Пара верхніх голосів, в якій утворюється інструментальний дует, теж має компактне розміщення і ця ознака йде від дуетної поліфонії фортепіанних творів Ф. Шопена.

У другому дуеті (від т. 8) підголосок переміщується в найнижчий регістр великої октави – нижче за витриманий тон – і стає більш статичним й однорідним за своєю ритмікою, тоді як остінатна тема залишається у своєму

початковому висотному положенні (приклад 50). Утворюється поліфонічний дует у крайній парі голосів фактури.

Приклад 50. К. Дебюссі. Кроки на снігу, тт. 8–11.

Ближче до кінця прелюдії виникає третій, тепер вже короткотривалий інструментальний дует, в якому мелодизований підголосок знаходиться у середньому шарі фактури, подібно одному з супровідних голосів шопенівської фортепіанної фактури, який зазнавав тимчасової активізації і далі знову перетворювався на акомпануючий. В інструментальному дуеті аналізованої прелюдії К. Дебюссі від акомпануючих голосів наявні лише утримувані педальні тони лінії баса, які композитор дуже полюбляє (приклад 51).

Приклад 51. К. Дебюссі. Кроки на снігу, тт. 27–30.

В усіх трьох інструментальних дуетах підголосок є більш активним порівняно із провідним голосом, що викладає основну тему.

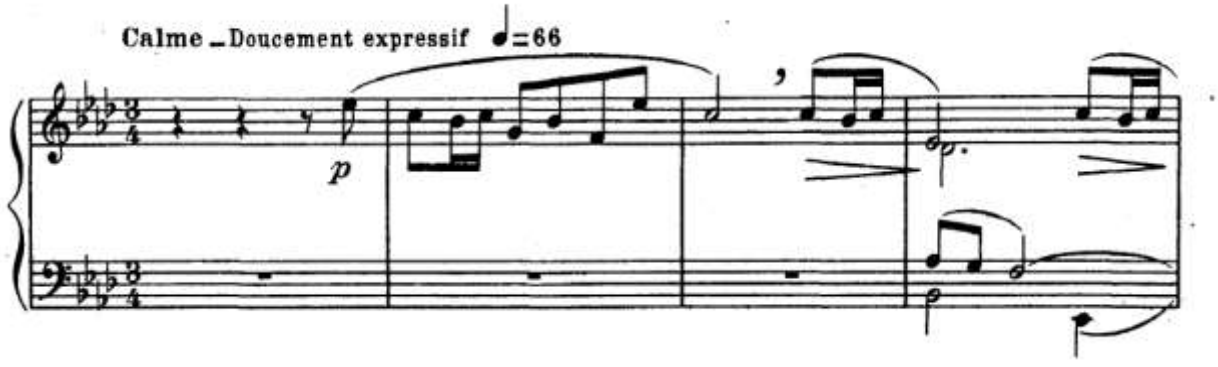
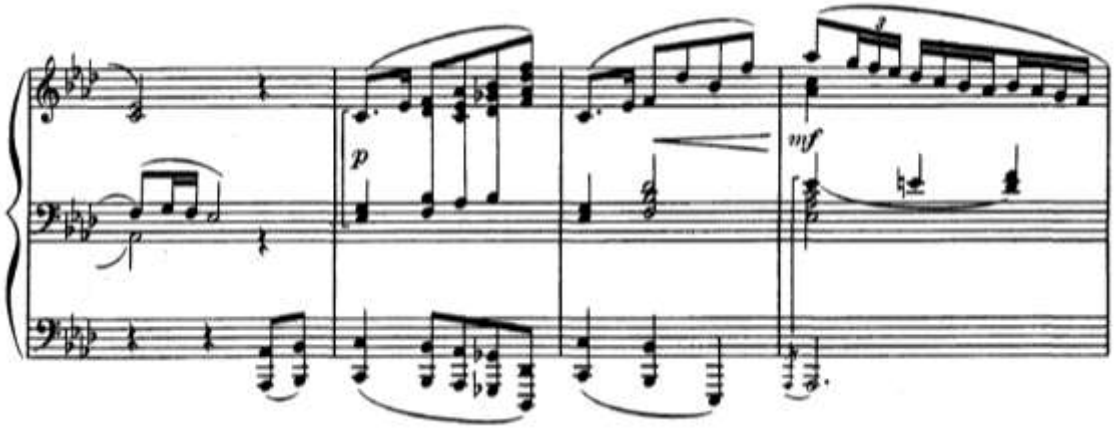
Прелюдія № 17 «Вереск».

Фактура цієї прелюдії буквально пронизана ознаками дуетної поліфонії. Цьому сприяє образність твору, де панують споглядальні настрої, повільний виконавський темп та динаміка. Музика та образи прелюдії знов відсилають

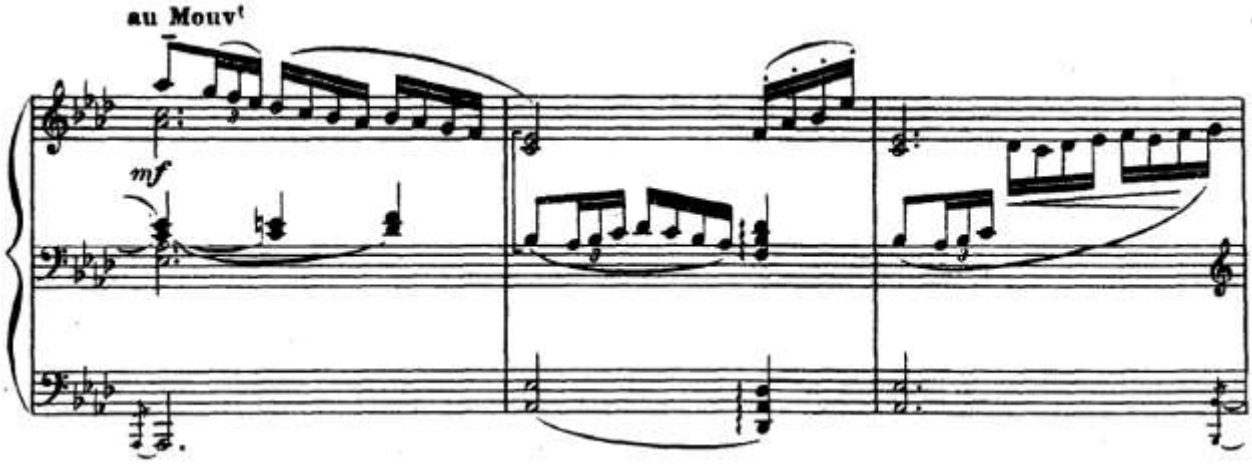
нас до імпресіоністського живопису, до відтворення музичними звуками вражень від зафіксованих на полотнах художників картин природи, пейзажності звукових барв.

Відмова від надмірного переживання і конкретного вираження емоцій проявляється крізь пануючу в музиці естетику споглядання й опоетизоване звучання фортепіано. Емоції виражаються приховано, завуальовано, у грі півтонів, відтак і музичний виклад – камерний і лаконічний, форма тяжіє до незаданості, замість переживання є споглядання, замість почуттів – відчуття. Створюється враження, що композитора більшою мірою цікавить невловима атмосфера, що незримо оточує провідний образ, тобто навколишнє тло, сприйняття образу в сукупності з всілякими зоровими або слуховими асоціаціями.

Носієм тематизму в прелюдії стає не лише верхній мелодичний голос, але й інші фактурні лінії, які розгортаються більше у просторі ніж у часі. Вони стають основою голосів інструментальних дуетів, склад яких постійно міняється. В інтонаційних зворотах голосу, що розпочинає виклад одноголосно, рухаючись звуками пентатоніки, і далі стає одним з учасників першого інструментального дуету, можна відчути звучання тембру флейти. З нього виростає інший мелодичний голос (тт. 4–5), який розгортається в межах кварти у малій октаві, доводячи сумісний діапазон дуету до двох октав. Як і в Ф. Шопена, другий голос приєднується, активізуючи пригальмований рух, однак це відбувається поза участю супровідних гармонічних голосів (приклад 52).



Приклад 52. К. Дебюссі. Вереск, тт. 1–8.

Наступний дует із різночасовим вступом голосів та протилежним голосоведенням (верхній голос вверх, нижній вниз) виникає в парі крайніх голосів (тт. 6–8) і має заповнений акордовими тонами середній регістр, із фіксацією нотного запису на трьох нотних станах. У лінію верхнього голосу додається імпровізаційний компонент, що посилює алюзії на флейтове виконавство. Далі він активно розвивається, проникаючи і в середній голос (приклад 53).

Приклад 53. К. Дебюссі. Вереск, тт. 38–40.

Все подальше розгортання матеріалу прелюдії ґрунтується на почерговому слідуванні інструментальних дуетів у суміжній і віддаленій парах голосів. Трирядковий запис нотного тексту із розподілом фактури по широко розкинутих у діапазоні фортепіано пластах дозволяє наочно це прослідкувати.

Тож в аналізованих прелюдіях К. Дебюссі, як і в багатьох нших зразках його фортепіанної спадщини, можемо відзначити численні приклади оригінального, притаманного естетичним переконанням одного з перших європейських модерністів, специфічного трактування поліфонічних засобів, в тому числі й дуетного контрапункту шопенівського типу, сутність яких розкривається у інтонаційному розкритті картинних програмних образів і станів, на що спрямовані засоби фортепіанної фактури.

3.2 Природа контрапунктування у фортепіанних творах М. Лисенка

Творчість Миколи Віталійовича Лисенка належить до етапу романтизму в українській музиці, тому в його фортепіанній спадщині можна виявити багато спільних рис із творчістю Ф. Шопена. Це насамперед висока культура піанізму, розвиненість фактури і спорідненість жанрової системи фортепіанних творів обох митців, вагома роль творчості Ф. Шопена у формуванні художньої особистості М. Лисенка-музиканта, композиторського стилю і піанізму, естетичних поглядів і педагогічних принципів українського митця. Обидва вони були фундаторами національних композиторських шкіл в польській та українській музичних культурах, які тривалий час співіснували на теренах однієї країни.

Тому розмірковуючи про природу інтертекстуального діалогу між Шопеном і Лисенком, слід зробити акцент на стильовій спорідненості у рамках романтичної естетики. Про це передусім свідчать численні паралелі у жанровій царині: адже більшість фортепіанних творів Лисенка (за винятком рапсодій, які виявляють іншу романтичну паралель – до Ф. Ліста) грунтуються на тих самих жанрах, до яких звертався і Шопен, проте трансформуються в іншому національно-фольклорному ключі. Відтак якщо у романтичному трактуванні польського фольклору Шопена помітні, по-перше, більш виразно окреслені ***танцювальні*** пріоритети і їх сприйняття як інтонаційної форми глибоко особистісних переживань і почуттів, пов’язаних з утратою Вітчизни,

то у Лисенка ті ж закорінені і адапатовані зі спадщини Шопена романтичні жанри набувають іншого сенсу й іншого інтонаційного наповнення. Насамперед для Лисенка вони пов'язуються з ***лірико-пісенною*** сферою українського фольклору, а також з думним епічним розспівом. Хоча думна імпровізаційність найяскравіше проявляється у двох рапсодіях та почасти у «Героїчному фрагменті», але і у мініатюрах, споріднених за жанровою моделлю з творами Шопена, можна помітити елементи імпровізаційного думного розспіву.

Видається доречним коротко окреслити історію рецепції творчості Ф. Шопена в Україні. Вони прозвучали тут вже в долисенкову добу, у 30–50-ті роки XIX століття. Основним джерелом їхнього розповсюдження була концертна діяльність піаністів польського походження Антона Герке і Миколи Кашевського. Важливими для її асиміляції на українському ґрунті стали також виступи видатних піаністів-гастролерів, які мали нагоду безпосередньо спілкуватися з Ф. Шопеном, перш за все Ференца Ліста, якій гастролював в Україні у 1847 році і дав більш ніж тридцять концертів у Києві, Житомирі, Кременці, Львові, Чернівцях, Одесі, Миколаєві, Єлисаветграді та інших містах, повсюди виконуючи твори Ф. Шопена. Поступово вони залучались до репертуару перших професійних українських виконавців, про що красномовно свідчать виступи харківської піаністки Юлії Грінберг [57, с. 7].

Процес усвідомлення та опанування шопенівської музики в Україні проходив спочатку дуже повільно. Через відсутність потужного професійного ґрунту, протягом 30 – 40-х років XIX століття твори Шопена виконувалися лише на концертній естраді і майже не траплялися в педагогічному репертуарі або побутовому музикуванні. За свідченням сучасників, вони виявилися складними не лише для виконання, але й для сприйняття унаслідок того, що суттєво відрізнялися від типового тогочасного фортепіанного репертуару, який складався переважно з транскрипцій та фантазій на популярні оперні теми або бравурно-ефектних п'єс, розрахованих на демонстрацію імпровізаційно-технічних можливостей виконавців-піаністів. Високі

художньо-естетичні ідеали, аристократизм і досконалість шопенівського мистецтва ставили його осторонь від багатьох крайнощів віртуозного виконавства. Незвичайною виявилась і виконавська манера перших шопенівських інтерпретаторів, які репрезентували принципи нової фортепіанної школи, далекої від поверхневої бравурності. Для глибокого усвідомлення фортепіанного мистецтва Шопена, пізнання глибинних якостей шопенівської музики, зокрема її самобутнього національного колориту, був потрібен час.

«Судячи з рецензій, українську публіку особливо захоплювали висока емоційність музики Ф. Шопена, її романтична піднесеність, поетичність і пісенність, задушевність і проникливий ліризм – саме ті риси, які були співзвучні особливостям української ментальності. Слухачі відчули загальнослов'янський характер мелодій Ф. Шопена, тобто спільність української і польської пісенності. Все це закладало міцні корені для подальшого функціонування шопенівської спадщини на українському ґрунті, що стало важливим наслідком першого, долисенківського етапу її сприйняття і розповсюдження» [57, с. 9].

Другим етапом пізнання українською публікою фортепіанної музики Шопена стала піаністична діяльність Миколи Віталійовича Лисенка. З перших публічних виступів, які почались у харківський період у віці 14–17 років, Лисенко був відомий як виконавець шопенівських фортепіанних творів і вже тоді стають помітними індивідуальні особливості виконавського стилю Лисенка. «Шопенівська муза виявилась близькою Лисенкові своєю національною самобутністю, спільністю українського і польського фольклору, а також багатим внутрішнім емоційним змістом, щирістю і безпосередністю почуттів, пісенністю та ліричністю, що притаманні українській ментальності. Сама особистість геніального поляка стала для Лисенка яскравим взірцем служіння народові, завдяки чому усвідомлювалась і власна висока місія народного співця» [57, с. 11].

Після навчання в Ляйпцизькій консерваторії, де 25-річному Лисенкові вдалося відшліфувати віртуозність шопенівського піанізму, виконавське трактування концертно-віртуозних фортепіанних творів Шопена стало ще більш виразним і змістовним, про що ми можемо судити за рецензіями на виступи Лисенка-піаніста. Особливості виконавської манери Лисенка були дуже близькі шопенівському піанізму за простотою і природністю художніх прийомів, відсутністю показової афектації та бравурності, за інтимністю та задушевністю гри. Як фортепіанний педагог, Лисенко вважав опанування творів Шопена вельми важливим етапом у становленні молодих піаністів. Головною метою ставало не просто оволодіння технічною стороною твору, а вміння відтворити певний психологічний стан, передати зміст, виявити настрій.

Найповніше впливи традицій фортепіанної спадщини Шопена виявилася у композиторській творчості Лисенка, який успадкував від свого великого польського попередника принципи романтичного мислення і жанрову систему фортепіанної музики, оновивши образно-інтонаційну сферу, ладовий колорит, підхід до трактування драматургічних концепцій тощо. Прагнучи вивести українську фортепіанну музику на широкий європейський шлях, Лисенко орієнтувався на кращі досягнення романтичного фортепіанного мистецтва, і в цьому процесі значення творчості Шопена як представника слов’янської музичної культури було провідним.

У своїх фортепіанних творах Лисенко шукав власний композиторський стиль, вибираючи і опановуючи ті жанри, образно-емоційний зміст яких найкраще втілював риси українського національного мистецтва. На цю особливість лисенкового інструментального стилю, передусім його фортепіанної творчості, слушно звертає увагу С. Людкевич, обговорюючи проблему жанрових і мовних «запозичень» у стилі українського класика: «Але і в усіх інших космополітичних формах, як елегії, пісні без слів, навіть в чужих, як полонези, Лисенко, при всіх явних слідах чужих впливів, зберігає все таки

стільки своїх індивідуальних і національних ознак у мелодиці, що чуючи їх, не скажеш, що це чистий Шопен або Ліст, а що це таки Лисенко» [41, с. 289].

Спадкоємні зв'язки з шопенівською традицією виявилися передусім у звертанні до жанрів, які отримали найповніше високомистецьке втілення у фортепіанній творчості видатного польського композитора – це вальси, мазурки, експромти, полонези, ноктюрни та ін. Шопенівськими інспіраціями обумовлений не лише вибір певних фортепіанних жанрів, але й більш загальні засади у їх трактуванні, зокрема тяжіння до непрограмної мініатюри, мелодика широкого дихання, кантиленне інтонування на фортепіано, поетизація змісту творів. Лисенко глибоко усвідомив, засвоїв і переосмислив романтичну образність шопенівської фортепіанної музики, її національний колорит. Шопенівські традиції були сприйняті на рівні музичної лексики і проявились в інтонаційних, ладо-гармонічних та фактурних моделях лисенкових фортепіанних творів. Їх можна прослідкувати і в проявах дуетної поліфонії.

Розглянемо ці прояви за жанрами, що сягнули високомистецького втілення у творчості Ф. Шопена.

Мазурки. Композиторський інтерес М. Лисенка до жанру мазурки став проявом загальної тенденції, що згодом знайшла своє продовження у творчості українських композиторів XIX – XX століть. Серед авторів, що цікавилися мазурками, слід вказати Якова Степового, Віктора Косенка, Валеріана Довженка, Миколу Сільванського, Юрія Щуровського та ін. Усі вони тією чи іншою мірою спирались на створені Ф. Шопеном високі зразки цього жанру, хоча далеко не кожен з авторів зумів піднятись до належного рівня його індивідуальної трансформації, як це вдалось Лисенкові у переосмисленні польського національного жанру.

Польська дослідниця Анна Новак, досліджуючи трансформацію польського народного танцю в українській професійній музиці романтичного стилю і наступних генерацій, зазначає у зверненні послідовників Ф. Шопена до жанру мазурки застосовування одного з трьох можливих підходів до його композиторської інтерпретації:

1) наслідування традицій Ф. Шопена в галузі музичної інтонації та інших засобів виразності, застосування певних елементів музичної мови, притаманної шопенівським мазуркам;

2) пошук власних інтонаційних концепцій на основі відомих шопенівських взірців;

3) намагання писати музику, незалежну від шопенівської, спираючись на ідіоматичні риси фольклорних мазурів [46, с. 37].

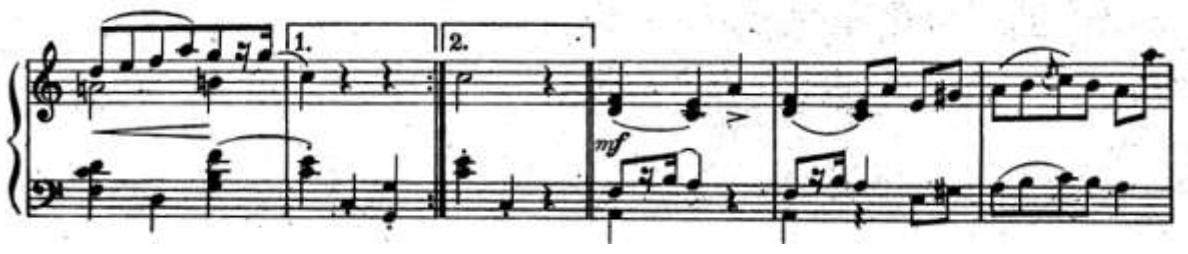
Мазурка C-dur op. 14 (1876). У цій фортепіанній мініатюрі М. Лисенко намагався наслідувати характеристичні засоби викладу, властиві мазуркам Ф. Шопена та, водночас, шукав власні інтонаційні концепції, що спираються на національний інтонаційний словник. Музична тканина лисенкової мініатюри насичена мазурковими ритмо-інтонаціями, що проявляється у специфіці утворення мотивів та ведення фраз.

Можна зауважити і деякі інші аналогії до стилю Ф. Шопена, зокрема в галузі фортепіанної фактури, на гармонічні звороти і ритміку ведення основної теми, що викликає прямі асоціації з певними шопенівськими творами (зокрема, із відомою мазуркою C-dur op. 24 № 2). На цю спорідненість вказує і Анна Новак: «В мазурці C-dur op. 14 він (Лисенко – *Ань Лу*) проявляється як художній спадкоємець Шопена. Шопенівський ідіом з його характерними техніками ведення фраз і утворення мотивів, що їх можна окреслити як мазуркові інтонації…, дуже ясно зазначаються у згаданому творі Лисенка. Порівняння цієї композиції з мазуркою C-dur op. 24 № 2 Шопена дозволяє зауважити аналогію також і у фортеп'янній фактурі, гармонії та ритмічних фігурах, використаних для формування провідної мелодичної лінії» [46, с. 38].

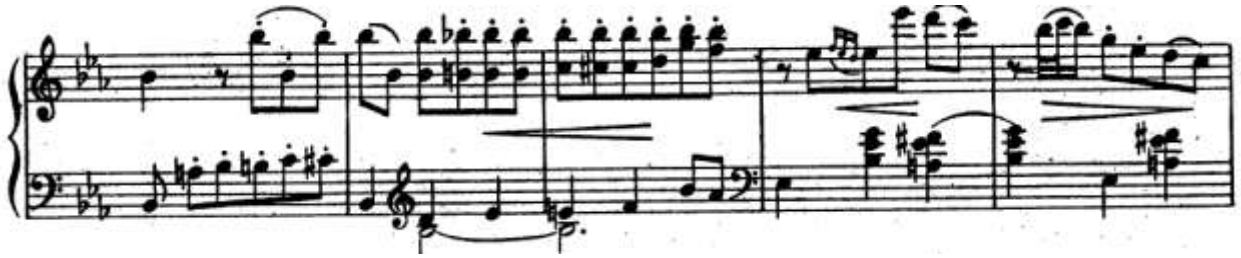
У формотворенні мазурки М. Лисенка почергово заставлено три контрастні теми, що мають індивідуальні риси у веденні мелодичної лінії, у ритмічних особливостях та ладотональних проявах, при цьому перша тема має яскраво виражені фольклорні витоки. Утворюється форма три-п'ятичастинного рондо по типу ABACA, із тональними зіставленнями C-dur – a-moll – Es-dur.

Втілення індивідуальних виразових рис вказує на високу художню вартість мазурки М. Лисенка, а зв’язок із мазурками Ф. Шопена, що виникає, зокрема, і на фактурному рівні, позначається на появі характерних ознак дуетної поліфонії.

Рефрен більшою мірою насичено шопенівськими лексемами, тоді як в епізодах можна спостерігати індивідуальну музичну лексику М. Лисенка. Ознаки інструментального дуету виникають у першому епізоді, написаному в тональності a-moll (від т. 29). У цілому фортепіанна фактура є простішою порівняно із мазурками Ф. Шопена, оскільки при чіткому поділі на мелодичний рельєф і фон акомпануючі голоси не змінюють своєї функції за деякими винятками.

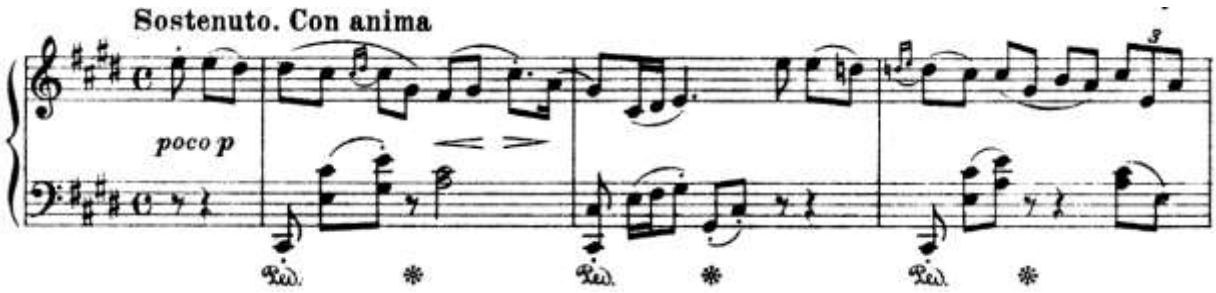
Вже на початку першого епізоду один з середніх голосів зазнає емансипованого розвитку і виділяється з багатоголосся завдяки ритмічній формулі мазурки, що посилена звучанням збільшеної кварти (тт. 29-30, приклад 54). Однак такий його рух не є тривалим і займає лише два такти. Мелодичний голос у цей час є менш виразним, він має рівномірний ритмічний рух, з якого виділяється інтонація низхідної секунди, що має семантику подиху, та наступний звук тоніки, що акцентує на слабкому часі такту. Тимчасове фактурне розгалуженні далі переходить в октавно-унісонний виклад (т. 31).

Приклад 54. М. Лисенко. Мазурка C-dur op. 14, тт. 26–30.

Побудова повторюється ще раз (тт. 40-41), під час другого проведення теми цього епізоду.

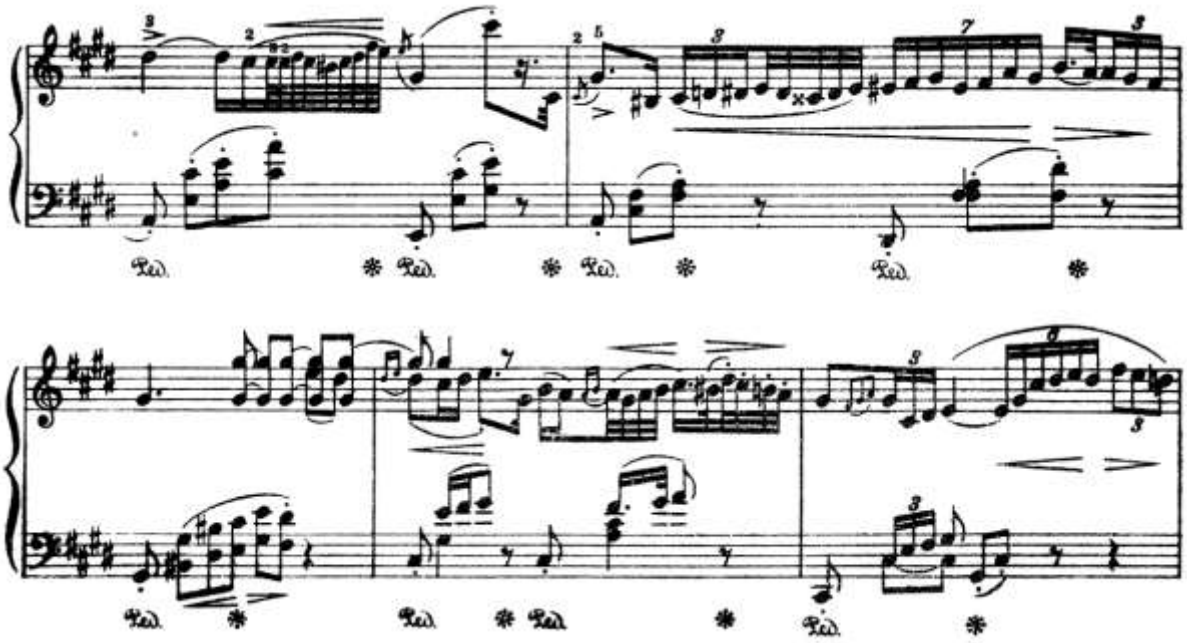
У другому епізоді (тональність Es-dur) можна спостерігати типово шопенівську фактуру (тт. 100-101, приклад 55), яку ми наводили і характеризували в аналітичних нарисах другого розділу (див. приклад 43).

Приклад 55. М. Лисенко. Мазурка C-dur op. 14, тт. 99–103.

Ноктюрн cis-moll op. 19. У жанрі ноктюрна М. Лисенко відчутно наслідує ознаки шопенівського творення мелодики, що проявляється передусім у специфічних особливостях її творення, зокрема в поступовому доданні мелізматики до основної теми під час її численних повторних проведень. Фактура лисенкового ноктюрну вирішена більш індивідуально, однак і в ній можна виявити риси шопенівської дуетної поліфонії. На такі фактурні прояви натрапляємо у ноктюрні cis-moll, який повноправно можна назвати зразком психологізації жанру.

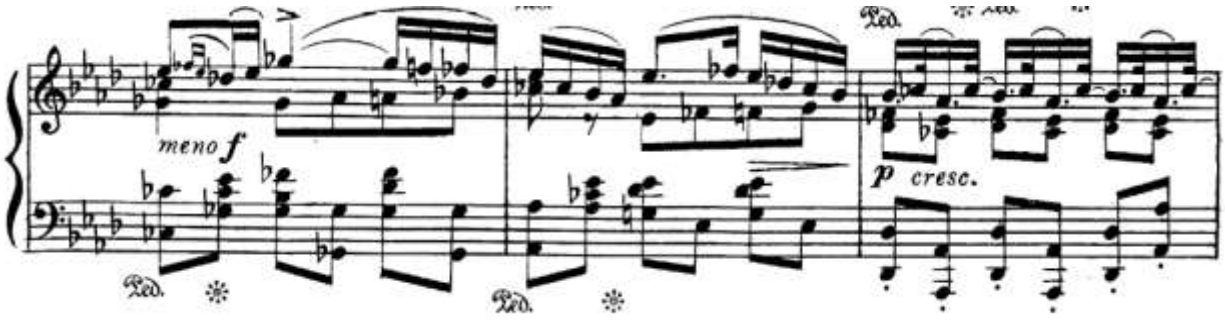
Перший інструментальний дует виникає в ньому під час початкового ведення основної теми. Мелодія, що починається з вершини-джерела і неначе завмирає на квінтовому тоні ладозвукоряду, доповнена більш активним підголоском, що має висхідний напрямок і рухається в межах тонічної терції (тт. 1-2, приклад 56). Щоправда, у нотному запису підголосок не виділяється зі структури основного мелодичного голосу, однак за логікою фразування та за звучанням він явно додається до утриманого тону, яким завершується початкова фраза мелодії, і виростає з терці «a» – «cis» в акомпануючих голосах. Підголосок виникає у нижчому регістрі порівняно з тим, де відбувалося розгортання теми, і дублюється в нижню сексту. Регістровий контраст між темою і підголоском зазвичай підкреслюється виконавськими

засобами. З акомпануючих голосів у момент появи підголоска наявна лише лінія баса.

Приклад 56. М. Лисенко. Ноктюрн cis-moll op. 19, тт. 1–3.

Під час повторних проведень теми, коли вона збагачується мелізматикою, контраст між нею і підголоском стає що більш відчутним (див., наприклад, тт. 52-53). В одному з таких проведень натрапляємо на справжнє сплетіння теми підголоском, у якому вона майже губиться (тт. 59-61, приклад 57). Інструментальний дует, що виникає в цій побудові, можна характеризувати як спадкоємний до шопенівської фактури, з тією суттєвою різницею, що підголосок знаходиться у верхньому голосі, і в цьому проявляється вплив традицій підголоскової поліфонії, характерної для багатоголосся українських народних пісень, на що М. Лисенко спирався у своїй творчості.

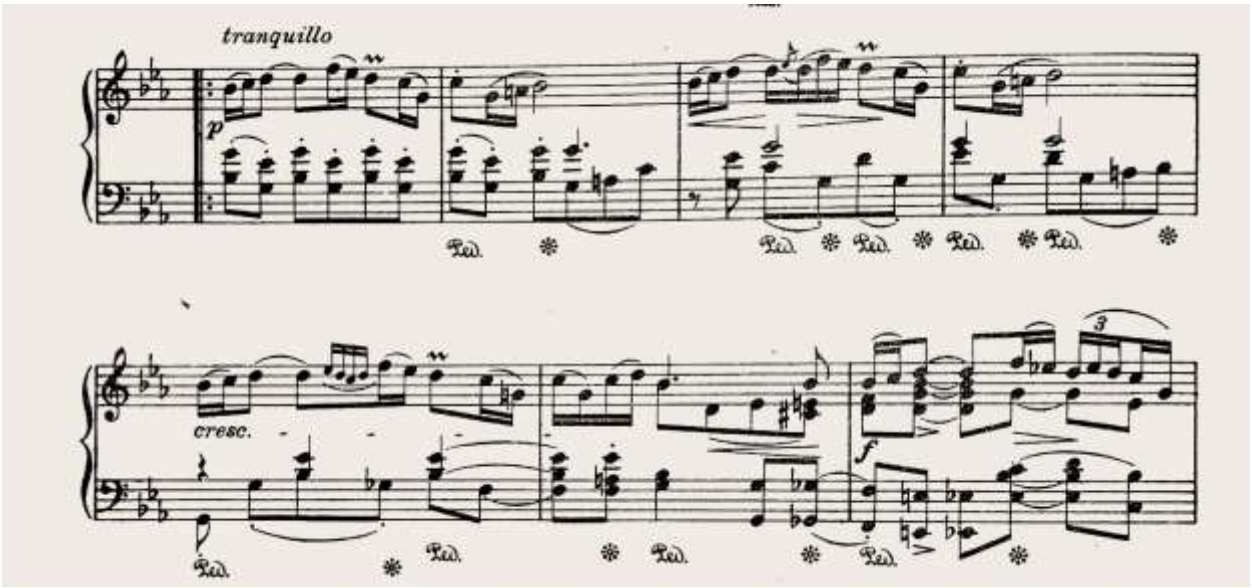
Виникнення в даній побудові додаткового голосу й утворення короткотривалого інструментального дуету стає логічним продовженням мелізматично прикрашеного руху мелодики, розпочатого в попередньому такті.

Приклад 57. М. Лисенко. Ноктюрн cis-moll op. 19, тт. 57–61.

Концертний полонез № 1 op. 5 As-dur. Перший та другий концертні полонези належать до раннього періоду творчості М. Лисенка. Як зазначають дослідники, «вочевидь композитор під час їх створення надихався шопенівськими прообразами цього жанру, однак зі стилістичної точки зору вони є цілком самобутніми та яскраво виявляють основу на українському народному мелосі» [42, с. 95].

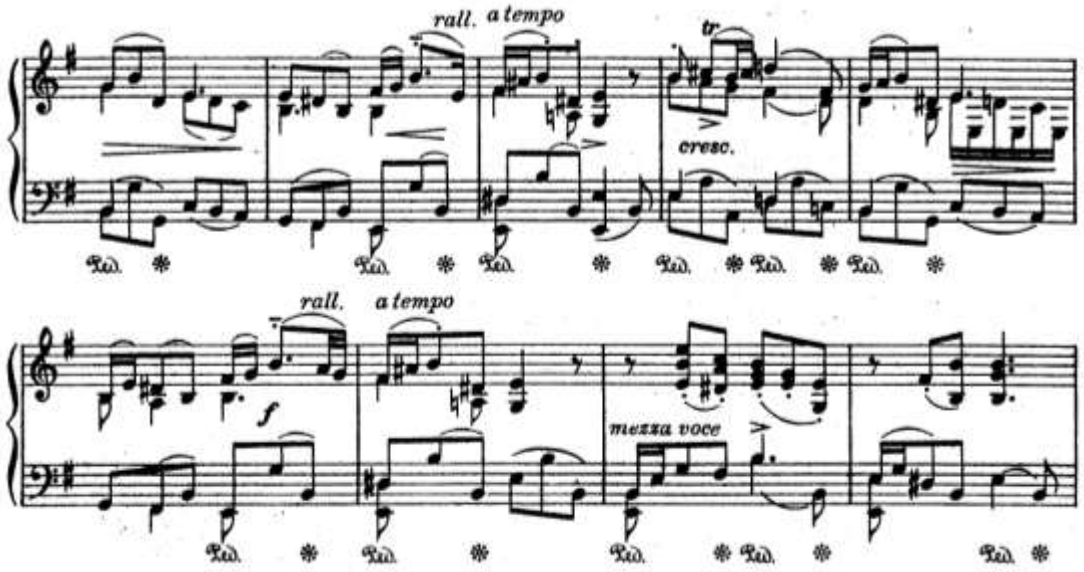
Патетично піднесений перший полонез, написаний у складній три-п’ятичастинній формі з серединою-епізодом, де кожен із розділів становить просту двочастинну репризну форму, і буквально пронизаний рисами концертної віртуозності, має кілька побудов з ознаками дуетної поліфонії. Перша з них виникає у першому розділі, друга – в епізоді. В обох випадках це трапляється у верхній парі голосів, спочатку з утворенням контрапунктування із протилежним голосоведенням (приклад 58), в наступних епізодах – унаслідок гальмування руху у провідному мелодичному голосі й активізації одного з середніх голосів, який починає викладати підголосок. Подібно до інших фортепіанних творів М. Лисенка, обидва інструментальні дуети є короткотривалими і виконують функцію фактурного увиразнення.

Приклад 58. М. Лисенко. Концертний полонез № 1 ор. 5, тт. 44–46.

Концертний полонез № 2 ор. 7 G-dur. Образна сфера цього твору більшою мірою характеризується наспівною ліричністю, яка приходить на зміну бравурній віртуозності і увиразнюється більш плавними мелодичними лініями та менш насиченою фактурою, де домінує гамоподібний рух і різноманітні мелодичні фігурації.

Полонез написано в складній три-п’ятичастинній формі з серединою-епізодом, який є суттєво розширеним унаслідок інтенсивної варіантної розвитковості та додавання третього речення, що синтезує попередній тематизм; у формі наявні також вступ і кода. У динамічній палітрі переважають відтінки в межах від *f* і *mf* до *p* і *pp*.

Побудова з ознаками поліфонічної техніки виникає в епізоді (*tranquillo*, тональність Es-dur), основна тема якого «втілює лірично-світлий і витончений музичний образ, а завдяки примхливій мелодичній лінії, насиченій мелізматикою (морденти, форшлаги), звучанню діатоніки (лідійського ладу) та варіантному розвитку тематизму викликає асоціації із пастушими награшами» [42, с. 97]. Гомофонно-гармонічний склад збагачується виразними підголосками, які виникають переважно наприкінці коротких мелодико-інтонаційних побудов, що складають тему, утворюючи поліфонізовану фактуру з короткотривалими інструментальними дуетами в покрайній і суміжній парах голосів (тт. 37, 39, 41, приклад 59). Як і в дуетній поліфонії Ф. Шопена, активізація підголоска відбувається рід час гальмування руху у провідному мелодичному голосі.

Приклад 59. М. Лисенко. Концертний полонез № 2 ор. 7, тт. 36–42.

Баркарола e-moll op. 15. Баркарола є ще одним жанром романтичної фортепіанної музики, у якому відслідковуються зв'язки творчих спрямувань М. Лисенка зі спадщиною Ф. Шопена. Творчо розвиваючи особливості жанру, український композитор поєднує наспівну кантиленну мелодію верхнього голосу із акордовою фігурацією, що в розмірі 6/8 нагадує рух морських хвиль, похитування човна, а в середньому розділі, де прискорюється загальний темп, змінюється регістр і фактура, виникають стрімкі пасажі, звучання яких у верхньому регістрі нагадує дзюрчання потоків води. Використання композитором вказаних засобів музичної виразності сприяє відтворенню мальовничої картини водяної стихії, з якою пов'язана баркарольність. Інструментальні дуети виникають з метою увиразнення фактури (приклад 60).



Приклад 60. М. Лисенко. Баркарола ор. 15, тт. 6–19.

У наведеній побудові можна спостерігати активність одного з середніх голосів, який додається до провідного мелодичного голосу і в сукупності з ним утворює виразний інструментальний дует у парі верхніх голосів. Лінія підголоска в даному випадку є довготривалою, фоном до дуету виступає гармонічна фігурація акордовими тонами. Утворена фактура максимально наближена до шопенівської. Зв’язок з українською фольклорною традицією можна прослідкувати в деяких характерних інтонаційних зворотах, зокрема в мелодичних каденціях з низхідною секстою до VII гармонічного щабля та його подальшого розв’язання у тоніку. Іншою Характерною ознакою, що вказує на вплив народнопісенних джерел, може розглядатись і початок однієї з мелодичних фраз дуету від унісону із наступним розгалуженням голосів (т. 14).

Тож різноманітні поліфонічні прийоми, які виникають у фортепіанних творах М. Лисенка, виявляють спорідненість із жанровою системою творчості Ф. Шопена. Серед основних рис спорідненості виокремлюємо важливу роль підголосковості, що є одним із основних способів утворення додаткового голосу, який виростає з одного з середніх голосів унаслідок його активізації, і ця ознака пов’язана з глибокою вкоріненістю мислення видатного

українського композитора у систему виразних засобів національного українського фольклору.

3.4 Поліфонічні характеристики мазурок К. Шимановського

Спадщина Шопена і його стиль отримали вельми широкий розголос і велику кількість наслідувань у багатьох європейських та позаєвропейських композиторських школах. Але найбільший вплив справила його потужна особистість на національну школу. Практично жоден з польських композиторів наступних за Шопеном поколінь не зміг оминути зачарування його геніальною музикою. Проте ні один із цих митців не зміг піднятись до істинного розуміння його новаторства. Лише Кароль Шимановський у першій половині XX століття, тобто майже через сто років після Шопена зумів по-новаторському переосмислити його колосальні відкриття у сфері музичної мови і трактуванні польських фольклорних жанрів. Трансформації ідей Шопена помітні практично у всіх жанрах творчості Шимановського: у його вокальному, камерно-інструментальному, навіть у сценічному доробку, але, природно, найбільше – у фортепіанних жанрах, до яких композитор звертався впродовж усього свого життя.

Важливо, що Шимановський не лише у творчості, але й у особистих критичних рефлексіях залишив досить докладний «образ Шопена», наголосив ті найважливіші акценти, які він, як його творчий спадкоємець, вважав за необхідне розвинути і продовжити. Перший з них – це палкий протест проти сприйняття Шопена як застиглого пам'ятника, об'єкту культу, якому слід поклонятись і зберігати у первісному вигляді. Навпаки, Шимановський був переконаний, що найкращим доказом справжнього розуміння і шани геніальному співвітчизнику може бути лише творчий і вільний розвиток його інновацій.

Про це він неодноразово згадує, зокрема, у наступних твердженнях: «Безперечно, найважливішим питанням для майбутньої «Молодої Польщі» в

музиці, майже неодмінною умовою її існування є аналогічне (до нового прочитання поезії Ю. Словацького у польській літературі – *Ань Лу*) «перевідкриття» Фридерика Шопена, остаточне вилучення його мумії з накопичених за століття атрибутів всілякої чуттєвої риторики, реальне і практичне усвідомлення тих шляхів, що ведуть до незалежності польської музики, якими ніхто не захотів або не зміг піти..... [177, с. 18]. І в статті, підготованій для номеру французького часопису «La Revue Musicale», присвяченого Шопенові в 1931 р., ще раз наголошує цю ж тезу: Для нас - сучасних польських музикантів - він є вічно живою реальністю, активною силою, що має безпосередній і спонтанний вплив на весь розвиток нашої сучасної музики» [177, с. 58].

Це по-справжньому творче сприйняття спадщини Шопена, а не поверхове наслідування, яке породило багато негативних епігонських тенденцій, зокрема, т. зв. «мазуроманію», дозволило Шимановському досягнути того найвищого рівня інтертекстуального діалогу, органічної трансформації його питомих виразових інновацій у індивідуальному стилі митця XX ст., до якого стисло підходить вищенаведене окреслення М. Томашевського про «значущу зустріч» видатних митців, про діалог рівного з рівним. В руслі інтертекстуального діалогу і належного інтелектуального рівня сприйняття шопенівських новацій свідчать і наступні слова Шимановського, в яких він чітко формулює свою власну творчу позицію про необхідність подолання формального традиціоналізму і водночас встановлення чітких рамок «дисципліни» і осягнення професійного ремесла на найвищому рівні. Хоча наступні характеристики адресуються Шопену, проте вони так само беззаперечно окреслюють творчі засади самого Шимановського:

«Він [Шопен] був одним з найбільших “революціонерів” у музиці, бо, зруйнувавши формальний і “духовний” традиціоналізм, він проклав їй шлях до свободи.

Проте його безпомилковий інстинкт і висока культура одразу ж вказали йому шлях до власної непохитної «дисципліни». Його жива уява намалювала основні напрямки і межі. Лише в цих добровільних кайданах (тобто самообмеженнях – *Ань Лу*) розвивався його metier - прекрасне «ремесло» його формальної досконалості [177, с. 29].

Новаторський підхід Шимановського до спадщини Шопена, його активний інтертекстуальний діалог з найбільшим польським романтиком, що інспірував численні відкриття його власного індивідуального стилю, відзначається у музикознавчих дослідженнях. Особливо підкреслюється його нове, свіже і далеке від поверхового етнографізму сприйняття фольклорних першоджерел. Як пише Б. Болеславська-Левандовська, „Саме в цьому він побачив значення музики Шопена і сам намагався перейняти цю досконаліть метра у власній творчості. У цьому Шимановський відкинув сприйняття - все ще типове для Падеревського - Шопена як людини, яка виражає польський дух виключно через зв'язок з польською народною музикою або „посилання на польські пейзажі" (в оригіналі „obrazki z natury" – *Ань Лу*) » [83, с. 86].

Ця ж авторка докладно розшифровує непростий еволюційний шлях інтертекстуального діалогу Шимановського з Шопеном, передусім у фортепіанній музиці, вказуючи послідовні етапи переосмислення шопенівської творчості у конкретних творах: «Шимановський був першим польським композитором, який оригінально і творчо використав спадщину Шопена у власних творах. Спочатку, ще в молодості, він написав Прелюдії ор. 1 (1899-1900), дев'ять чарівних мініатюр, все ще досить романтичних за своєю експресією. До пізніших звернень до Шопена, безсумнівно, належить цикл віртуозних, диявольськи складних 12 етюдів для фортепіано, ор. 33 (1916), що підхопили шопенівську концепцію концертного етюду, не тільки технічно складного, але й дуже напруженого, різноманітного за своєю експресією і настроєм. І, нарешті, Мазурки ор. 50 (1924-26) - двадцять мініатюрних шедеврів за зразком шопенівських, але надихаюче свіжих і оригінальних за звучанням і структурою, головним чином завдяки використанню фольклору

Підляшшя, блискуче інкорпорованого в музичну мову композитора» [83, с. 87].

Підсумовує цей інтертекстуальний діалог вершинних представників польської культури романтизму – модернізму інший дослідник творчості і Шопена, і Шимановського, Анджей Туховський: «Бачення Шимановським музики Шопена еволюціонувало разом зі стилістичними змінами в його творчості, проте від самого початку в ньому домінував характерний для Шимановського надзвичайно емоційний спосіб відчуття і творення музики, сприйняття Шопена крізь призму його власної композиторської техніки» [186, с. 126].

Фортепіанна музика охоплює весь творчий шлях К. Шимановського. Свій перший помічений опусом цикл фортепіанних прелюдій композитор створив у 17-річному віці (1899–1900), останнім є дві мазурки ор. 62 (1933–1934), після яких композитор більше нічого не писав. З 62 опусів для фортепіано написано 13 і ще два твори опусом не означені (Прелюдія і фуга, 1909; Чотири польські танці, 1926).

У перший період творчості переважають мініатюри у шопенівських жанрах – дев'ять прелюдій ор. 1 (1899–1900), чотири етюди ор. 4 (1900–1902), однак трапляються і більш масштабні фортепіанні форми – варіації сі-бемоль мінор ор. 3 (1901–1903), варіації сі мінор на польську народну тему ор. 10 (1900–1904), фантазія ор. 4 (1907), фортепіанні сонати ор. 8 (1903–1904) та ор. 21 (1910–1911). У манері письма виразно відчуваються впливи Ф. Шопена.

Протягом другого періоду написано програмні цикли мініатюр «Метопи» ор. 29 (1915) і «Маски» ор. 34 (1915–1916), дванадцять етюдів ор. 33 (1916) і третя фортепіанна соната ор. 36 (1917), в стилістиці яких відчуваються впливи імпресіоністського фортепіанного письма К. Дебюссі та М. Равеля.

Протягом третього періоду К. Шимановський звертається до жанрів польського національного фольклору і пише двадцять мазурок ор. 60 (1924–1926), чотири польські танці без опусу (Мазурка, Краковяк, Оберек, Полонез,

1926) і дві мазурки op. 62 (1933–1934). Стиль письма К. Шимановського в цей період є тісно пов’язаним із втіленням особливостей гуральського фольклору, що позначилось на виборі жанру мазурки – яскраво національного, поширеного у народному побуті, втіленого у професійній польській музиці (приклади втілення жанру мазурки знаходимо у творчості К. Курпинського, М. Огінського, М. Шимановської, Ю. Ельснера і, звісно, Ф. Шопена).

Звертаючись до жанру мазурки, К. Шимановский безперечно розумів досконалість та оригінальність його творчого втілення у фортепіанній творчості Ф. Шопена. Ставлячись до шопенівських мазурок як до певного ідеалу, композитор намагався наблизитися до нього через саму ідею створення серії фортепіанних мініатюр, об’єднаних спільним національним жанром, фольклорними витоками, образною спрямованістю і принципами контрастного співставлення мазурок, втіленням ритмічних формул, що визначають їхню жанрову специфіку тощо. Мазурки Ф. Шопена стали для К. Шимановського моделлю щодо поєднання яскраво національних рис і європейського музичного професіоналізму.

Специфіку мазурок К. Шимановського, образність який коливається від витончено-вишуканої лірики, пасторальності, драматизму і до веселощів народних свят, визначає втілення в них ознак архаїчного гуральського фольклору, що надало трактуванню жанру нового життєдайного імпульсу. Об'єднуючим моментом у мазурках є індивідуальна трансформація танцювальної природи жанру – музичний ритм, пластика руху, жесту. Гуральський фольклор має ритмічні особливості, зокрема синкопований ритм, зворотний пунктир і переважаючу дводольність гуральських танців, яка вклинюється в сітку тридольного ритму фортепіанних мазурок К. Шимановського засобами акцентуації і фразування. До новацій мазурок слід віднести нерегулярність ритміки, властиву музичній мові ХХ століття, і в цьому польський композитор закономірно віддзеркалює тенденції свого часу (творчість І. Стравінського, Б. Бартока та ін.).

Крім ритміки, К. Шимановський широко застосовує ладові особливості гуральського фольклору, якому притаманні з'єднання різних діатонічних ладів. Це надає музичній мові мазурок терпкість і найтоншу вишуканість. У мазурках жоден лад не витримується протягом усієї п'єси і змінюється навіть у мажах однієї теми. Одночасне накладення тонів різних ладів у голосах народжує специфічні фонічні ефекти, призводячи до появи розширеної дванадцятиступеневої діатоніки, що є ознакою ладового мислення ХХ століття – у К. Шиманського цей принцип виростає з опори на гуральський фольклор. У будові мелодичної лінії мазурок часто трапляються безпівтонові звукоряди пентатоніки і гексахорди.

Якщо у сфері ритму і ладу композитор слідує особливостям гуральського фольклору, то сфера гармонії відповідає його особистим вподобанням. У мазурках знаходимо яскраву й барвисту гармонічну мову, вільне оперування багатозвучними акордами терцієвої і квартової структури, поліакордові нашарування, що характерно для гармонічного мислення К. Шимановського як композитора ХХ століття. План гармонічного розвитку мазурок не підпорядковується логіці мажорно-мінорного функціонального розвитку. В окремих ділянках форми композитор вводить «острівці стабільності», тобто опору на тонічну функцію, однак він звертається до цього прийому лише для того, щоби яскравіше відтінити барвистість гармонічного колориту мазурки в цілому, тож у цьому контексті навіть традиційне зіставлення тоніки й домінанти звучить по-новому. Тяжіння композитора до колористичного використання гармонії знову ж таки можна пов'язати із природою гуральської музики, для якої характерні і політональні фрагменти, і багатошарові акорди, і змінність ладів. Разом з тим, прикмети, властиві гуральським ладам в їхньому горизонтальному розгортанні, К. Шимановський переносить на вертикальні структури.

Відмітною рисою формотворення мазурок К. Шимановського є багатотемність розділів, із повторністю матеріалу та його варіантним розвитком. Цей прийом, якого немає в мазурках Ф. Шопена, вкорінюється у

природу гуральського танцю, з притаманним йому «нанизуванням» одного за одним різних епізодів. Співвідношення різних тематичних побудов у межах розділів зазвичай є неконтрастним, проте середній розділ форми контрастує крайнім: у ліричних мазурках він більш жвавий, у моторних – насичується ліризмом і витонченістю. Розділи мазурок позбавлені пропорційної симетричності, яка не властива гуральському фольклору, а теми на мають характерної для танцювальних жанрів питально-відповідної структури, традиційної для мазурок Ф. Шопена. Вдаючись до такого розгортання музичної форми, композитор досягає надзвичайно яскравих художніх результатів.

На особливу увагу заслуговує питання фортепіанної фактури мазурок К. Шимановського, що напряму призводить нас до усвідомлення витоків і специфіки дуетної поліфонії. У пізній період творчості композитор прагне до більшої прозорості фактури, її графічності, розрідженості. Водночас, він не відмовляється і від підкресленої барвистості, насиченості звучності. У мазурках трапляються різні типи фактури – від графічно прозорої в мазурках ліричних, де тема відокремлюється від супроводу, до насиченої, майже навмисно перевантаженої тканини в мазурках швидких, підкреслено танцювальних. Такий розподіл фактури вкорінюється у народне музикування.

Проведення теми у ліричних мазурках доволі часто викликає асоціації зі звучанням фольклорного інструмента – дерев'яного духового або скрипки, а ритмо-фактура акомпанементу є вальсовою (низький бас і два акорди в середньому регістрі), що народжує образні асоціації зі світом шопенівських вальсів.

У прискорених, моторних мазурках створюється образ масового танцю, що супроводжується галасливим музикуванням повнозвучного фольклорного ансамблю. Звідси йде насиченість фактури, відтворення імпровізаційної свободи партій, які сходяться з основною мелодією лише в опорних точках, протяжні унісони, часті порожні квінти, відносна незалежність у співвідношенні трьох пластів тканини, що породжує терпкість, ніби випадкову

фальш загального звучання. Насиченість фортепіанної фактури та самостійність пластів корениться у багатоголосній природі гуральської музики. Звучання фортепіано є барвистим, колористично збагаченим, майже оркестральним.

Більшість мазурок ор. 50 написані у складній тричастинній формі з тріо (крім мазурок № 1 і 6, написаних у простій тричастинній формі). Для форми мазурок характерна багатотемність, оскільки однотемних мазурок у циклі немає взагалі. В основі єдиної двотемної мазурки (№6) лежить принцип доповнення. Всі інші мазурки циклу є три- або чотиритемними, їхні теми співвідносяться між собою за принципом взаємодоповнення (№ 1, 2, 4, 14, 15) або протиставлення (№ 3 – між початком і середнім розділом; № 20 – між першим, другим і середнім розділом; № 16 – також між першим, другим та середнім розділами).

Вибудовуючи форму, К. Шимановський використовує різноманітні прийоми розвитку, надаючи перевагу варіаційному (№ 1, 2, 4, 9, 13, 18, 20), варіантному (№ 6, 7, 8, 10, 11, 14, 15), розробковому (№ 3, 17, 19) та вільно-розвиваючому (№ 5, 12, 16). Найпоширенішим прийомом розвитку стає варіаційна повторність, що йде від фольклорних зразків: в мазурках ор. 50 вона може бути звуковисотною (№ 11, 18), ладовою (№ 17), орнаментальною (№ 2, 10, 13).

Щодо тем мазурок ор. 50, практично всі вони написані у формі періоду, однак для будови тематизму характерна синтаксична неквадратність, наприклад 5+4 (мазурка № 5), 2+3+2+3 (мазурка № 7), 2 +2 +3 (мазурка № 10), 10+10 (мазурка № 11, експозиція), 11+3 (мазурка № 11, середній розділ) та ін. У такій будові своєрідно втілюються принципи формотворення, властиві тематизму гуральському фольклору.

Як вже було зазначене, за характером та образністю строєм мазурки К. Шимановського можна розділити на дві групи. До першої групи належать фортепіанні мініатюри танцювального характеру, до другої – ліричні мазурки. Мазуркам обох груп властивий різний тип тематизму. Якщо теми

танцювальних мазурок (№ 2, 4, 6, 8, 11) утворюються в результаті зчеплення кількох мотивів, то ліричним мазуркам (№ 1, 3, 5, 7) властивий тематизм пісенного типу, утворений однорідною мелодичною лінією широкого дихання. Такі принципи були почерпнуті К Шимановським з гуральського фольклору, якому притаманний принцип переплетення, своєрідного нанизування коротких поспівок зі створенням мелодичної лінії широкого дихання.

У тематизмі мазурок трапляються різноманітні види мелодичного руху. Це може бути висхідний рух з пунктирним ритмом, він використовується дуже часто і є характерним для мазурок обох груп; зустрічається в різних розділах форми (наприклад, мазурка № 4, основна тема; мазурка № 11, тема вступу; мазурка № 5, вступ, тема a; мазурка № 15, тема середнього розділу). Тема може починатись на одному звуці і мати пунктирний ритм, що задає активний імпульс для подальшого розвитку (мазурка № 12, середній розділ, друга тема; мазурка № 3, середній розділ, тема d; мазурка № 4, тема вступу та тема середнього розділу).

На початку теми може бути висхідний стрибок на різні інтервали – терцію, кварту, квінту (мазурка № 14, основна тема; мазурка № 17, перший розділ, тема d; мазурка № 19, основна тема; мазурка № 12, основна тема, тема середнього розділу) або низхідний рух від вершини-джерела (мазурка № 18, тема середнього розділу; мазурка № 13, тема середнього розділу; мазурка № 8, основна тема; тема середнього розділу; 18, тема середнього розділу; мазурка № 9, тема середнього розділу).

Доволі часто в тематизмі мазурок К. Шимановського трапляється поступеневий висхідний рух, який характеризується більшою рівністю і є властивим ліричним мазуркам (мазурка № 3, основна тема; мазурка № 10, тема середнього розділу; мазурка № 18, друга та третя теми першого розділу; мазурка № 15, основна тема; мазурка №11, тема середнього розділу; мазурка № 2, перший розділ, теми a, c), а також і принцип оспівування тонів (мазурка № 7, перший розділ, тема b; мазурка № 20, перший розділ, друга тема; мазурка

№ 10, тема середнього розділу; мазурка № 13, основна тема; мазурка № 6, основна тема).

Одним з найпоширеніших типів ведення мелодичної лінії є висхідний пунктирний рух, який обов'язково врівноважується більш плинним низхідним заповненням.

Метро-ритмічна будова характеризується переважанням тридольності та використанням прийомів поліритмії на рівні імпровізаційності (rubato, glissando та ін.). Найпоширенішим є типовий для мазурки пунктирний ритм, який буквально пронизує кожну тему. У танцювальних мазурках він відповідає загальному характеру і надає темам риси скерцозності (№ 2, 8, 11), у ліричних мазурках пунктир згладжується рівністю руху інших голосів, що надає темам рис елегійності (№ 3, 6). Значно більша ритмічна різноманітність характерна для акомпануючих голосів (№ 7, 9, 12, 13, 19, 20).

Важливим засобом зближення мазурок К. Шимановського з фольклорними джерелами є ладогармонічна основа. У більшості мазурок відтворений ладозвукоряд гуральського фольклору – мажор з високим IV та низьким VII щаблями (т.зв. підгалянська гама), що надає звучанню яскраво національного колориту. Так, наприклад, типовим для гуральського фольклору є мелодичний зворот із зупинкою на VII низькому щаблі, що трапляється в мазурках ор. 50 (мазурка № 1, основна тема першого розділу, тт. 1-2; мазурка № 2, тт. 1-5; мазурка № 5, тт. 1-3, 24-26; мазурка № 6, тт. 3-7; мазурка № 15, тт. 2-6).

Мазуркам К. Шимановського властива поліладовість, злиття кількох ладів із розмиванням опорного центру, який вуалюється іншими тонами звукоряду, та перетворенням розширеного діатонічного звукоряду на хроматичний. Гармонічна мова ускладнена функціональністю мажоро-мінорних співвідношень, застосуванням акордів терцієвої структури в біфункціональному середовищі, вільним зіставленням співзвучь нетерцієвої структури, політональними сплетеннями різних фактурних пластів. Так, у мазурці № 5, в епізоді piu agitato поєднуються три тональні пласти – C-dur у

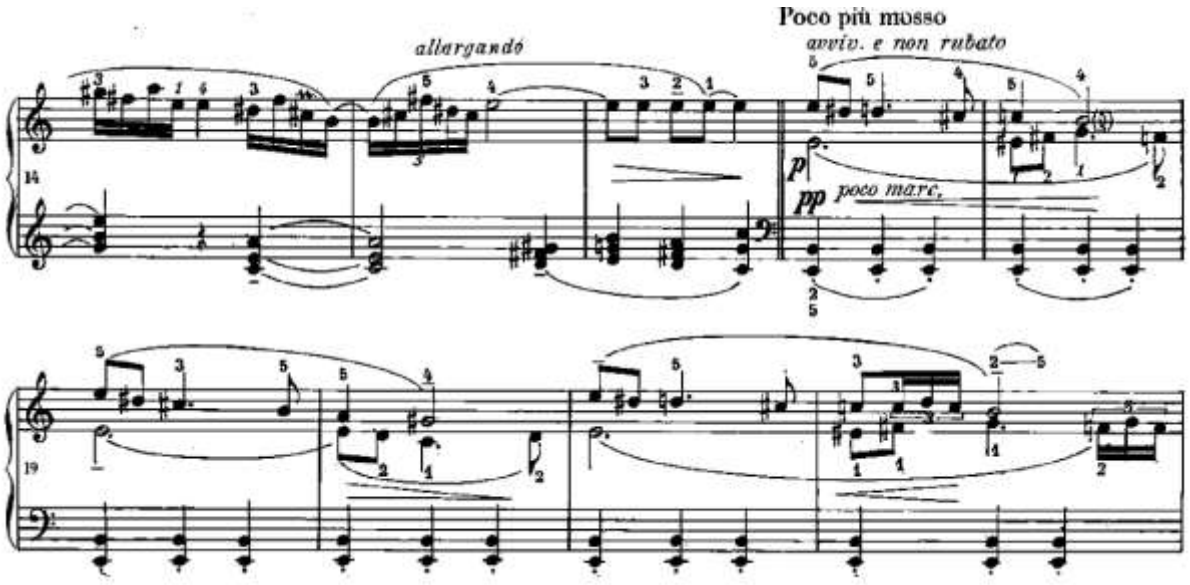
вигляді порожніх квінт у найнижчому регістрі, целотоновий звукоряд від d у середньому пласті та лідійський E-dur у темі. Витоки такого специфічного трактування музичної мови слід шукати і в ускладненні гармонічної мови у XX столітті, і в особливостях гуральського фольклору з секундовим співвідношенням акордів, елементарними, первинними формами бітональності та ін.

Тісний взаємозв'язок з фольклорними першоджерелами виявляє ще один часто застосовуваний у фортепіанних опусах Шимановського прийом: йдеться про застосування порожніх квінт в акомпанементі мазурок, звучання яких властиве інструментальній музиці гуралей. Однак композитор ускладнює цей фольклорний прийом нашаруванням квінт (мазурки № 3, 4, 16) і завдяки використанню руху паралельними квінтами (мазурки № 4, 7, 11).

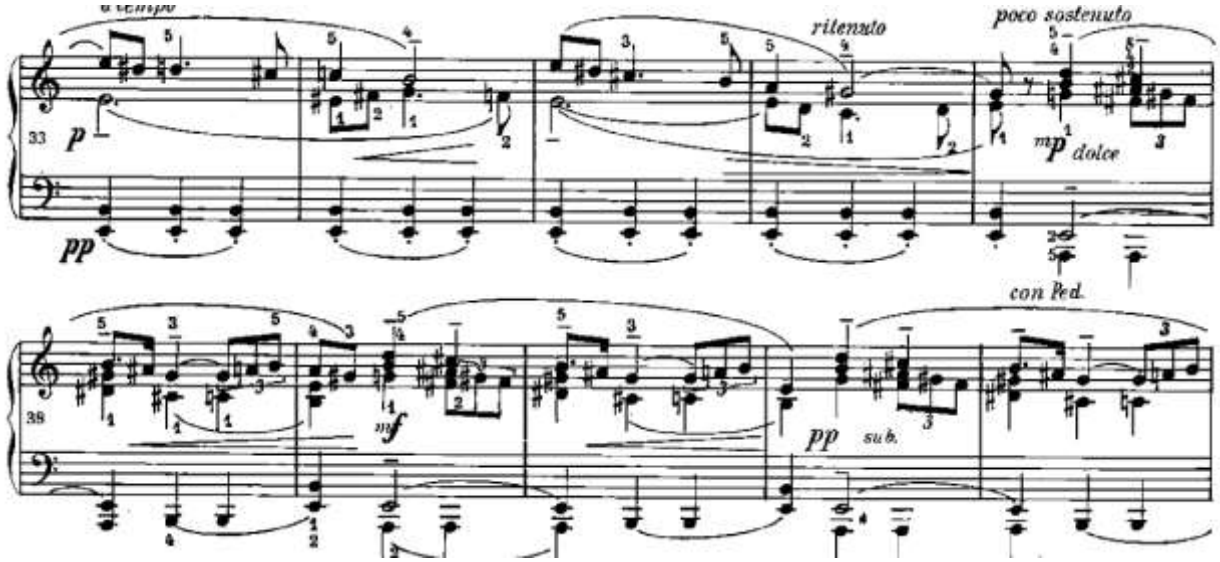
Фактурні засоби також свідчать про близькість до фолькорних зразків. У мазурках ор. 50 переважає гомофонно-гармонічна фактура з виділенням провідного голосу як носія основної теми, та супроводжуючих голосів, більш нейтральних в інтонаційному відношенні. Винятком може стати використання поліфонічних прийомів – одночасного поєднання двох тем з наступними вертикальними перестановками (№ 11, 14, 16), різного роду імітацій (№ 7, 8, 9) та органних пунктів (№ 4, 5, 15. 18, 20).

Одним із обов'язкових компонентів фактури в мазурках К. Шимановського стає порожня квінта в низькому регістрі, як імітація манери народно-інструментального виконання: адже цей інтервал є вельми характерним у фольклорному музикуванні гуральських інструментальних ансамблів, де тони басової квінти виконувалися на волинці (або дуді). До басового голосу приєднується середній пласт, що становить гармонічну вертикаль з окремими рухливими голосами. Верхній голос виступає носієм мелодичного начала, уособлюючи першу скрипку гуральських «капел». Розшарування фактури на три пласти можна виявити практично в кожній мазурці К. Шимановського.

Переходячи до аналізу елементів поліфонічної техніки у фактурі мазурок ор. 50 К. Шимановського, спеціально наголошуємо, що в них дуже винахідливо втілено комплекс специфічних жанрово-стильових рис, які вкорінюються у фольклорну основу народної музики гуралів. Відтак у контексті інтертекстуального діалогу відзначаємо спадкоємність традиції у трансформації жанру мазурки у фортепіанній творчості Ф. Шопена та у індивідуальному стилі К. Шимановського як композитора-модерніста XX століття. Органічна взаємодія різноманітних витоків обумовила унікальність фортепіанних мазурок К. Шимановського, в тому числі й на рівні музичної фактури.

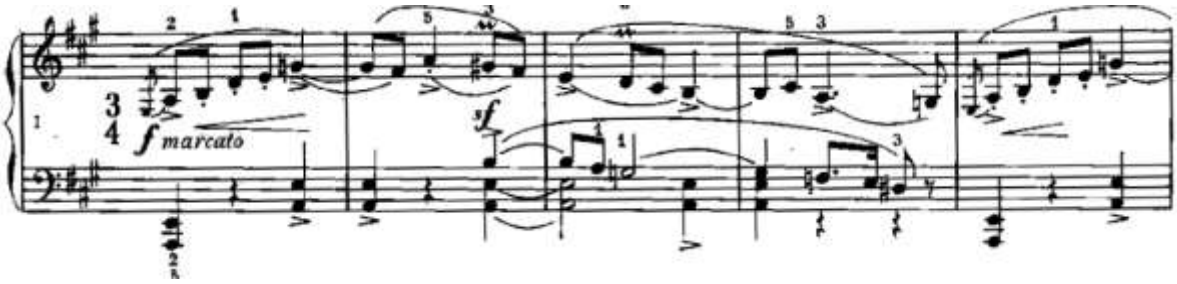
Мазурка ор. 50 № 1. У фактурі цієї мазурки ознаки дуетної поліфонії виникають у середньому розділі. Перший інструментальний дует утворюється на початку середнього розділу у парі верхніх голосів (від т. 17) і звучить на тлі повторюваних порожніх квінт у найнижчому регістрі, при цьому між обома фактурними пластами утворюється незаповнений простір. Звучання музики здобуває вальсового характеру внаслідок пожвавлення темпу. Голоси інструментального дуету рухаються у зустрічному напрямку, наближаючись один до одного, і мають взаємодоповнюючу ритміку. Обидві лінії є мелодизованими, провідне значення має лінія верхнього голосу, в якій продовжується розпочатий в першому розділі виклад, тоді як підголосок виростає з одного з середніх голосів, що бере участь в утворенні акордового складу (приклад 77).

Приклад 77. К. Шимановський. Мазурка ор. 50 № 1, тт. 14–22

Обидва голоси першого інструментального дуету є надмірно хроматизованими і створюють контрастне зіставлення з діатонікою порожніх квінт, які незмінно повторюються в басу. Починаючись від октави, вони рухаються тонами хроматичної гами у різних тетрахордах одного ладу, унаслідок чого виникає ефект політональних співвідношень. Мелодичні лінії дуету мають виконуватися правою рукою піаніста.

Другий дует виникає під час викладу третьої теми середнього розділу (від т. 37), між його мелодизованими голосами наявний голос середнього шару фактури, що викладає акордові тони. Голоси цього інструментального дуету рухаються паралельними квінтами в низхідному напрямку, утворюючи акорди лінійних функцій як ефект від гри сільського ансамблю музикантів, проте мають різні ритмічні малюнки (приклад 78).

Приклад 78. К. Шимановський. Мазурка ор. 50 № 1, тт. 33–42

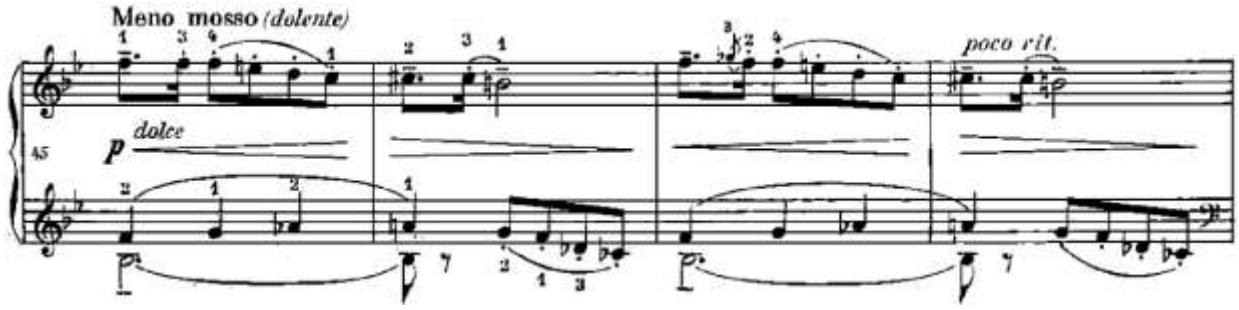
Тлом для ведення провідного голосу та підголоска в даному випадку виступають пусті діатонічні квінти на тонах «а» та «е», з яскравими політональними і поліфункціональними поєднаннями обох компонентів фактури.

Мазурка ор. 50 № 2. У фортепіанній фактурі цієї мазурки ознаки дуетної поліфонії виникають від перших тактів, вже під час викладу основної теми, та в усіх її повторних проведеннях. За характером звучання тема створює враження музикування сільської капели виконавців, що супроводжують виконання запального масового танцю.

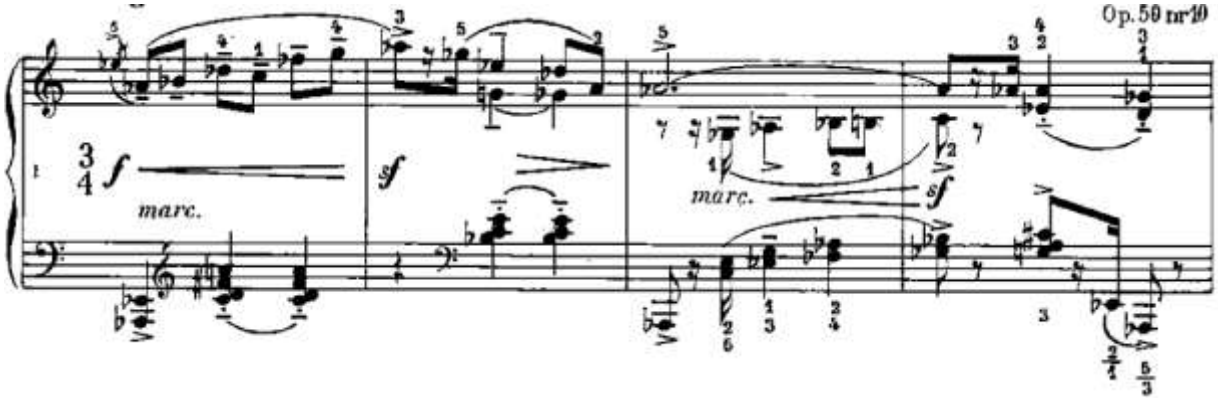
Підголосок, що виникає в кінці другого такту і «тягнеться» протягом двох наступних тактів, в даному випадку не виростає з середніх голосів фактури, а додається до провідного голосу, неначе один з музикантів ансамблю намагається підхопити лінію основного награвання. Тлом стають пусті квінти на тоні «а» у великій та малій октавах, які дають основу ладу мажорного нахилу з тонами підгалянської гами (високий IV та низький VII щаблі), звукоряд якого розгортається у мелодичних лініях провідного голосу і підголоска (приклад 79).

Приклад 79. К. Шимановський. Мазурка ор. 50 № 2, тт. 1–5

Незважаючи на невелику відстань між голосами інструментального дуету, підголосок вписано в партію лівої руки, що допомагає піаністові увиразнити його звучання. Зазначимо, що в динамічній репризі, де відбувається фактурне ущільненні теми, а інструментальний дует перенесено в другу й третю октави, його голоси має виконувати права рука піаніста (див. тт. 81–84).

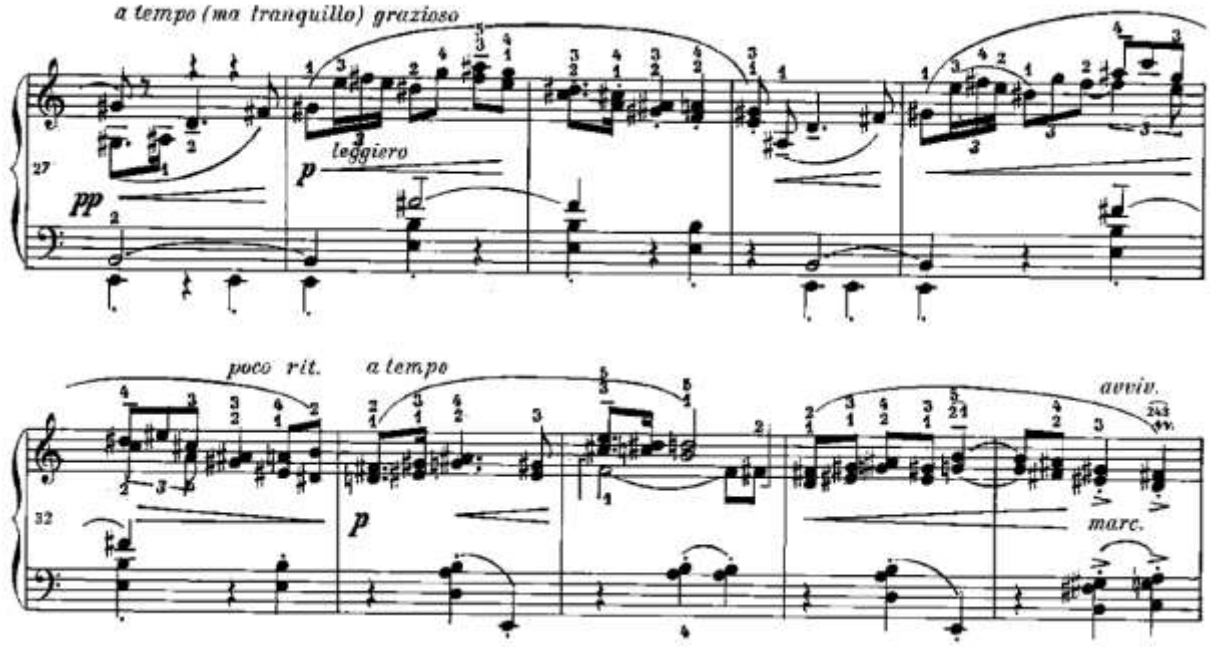
Мазурка ор. 50 № 6. У цій мазурці поєднуються початкова тема, що має моторний характер, і більш врівноважений середній розділ, де і виникають риси дуетної поліфонії (від т. 45, див. приклад 80). Фактура побудови з інструментальним дуетом є трикомпонентною, і кожен з компонентів представлений одним голосом. Це провідна тема у верхньому голосі, підголосок у середньому голосі і витриманий тон «b» у найнижчому пласті фактури, який є тонікою (тональність B-dur, ускладнена політональними нашаруваннями).

Тема і підголосок починають свій сумісний виклад на відстані октави і рухаються в зустрічному напрямку, доходячи до великої терції. Тема є значно виразнішою і рухливою за підголосок, особливо за рахунок наявного в ній пунктирного ритму мазурки на сильному часі такту, і має в цьому дуеті провідне значення. Підголосок є більш статичним і активізується тільки під час гальмування мелодичного руху в темі, починаючи наслідувати її окремі мелодичні звороти, зокрема, поступеневий низхідний рух рівномірними ритмічними вартостями, тільки на іншій висоті.

Приклад 80. К. Шимановський. Мазурка ор. 50 № 6, тт. 45–48

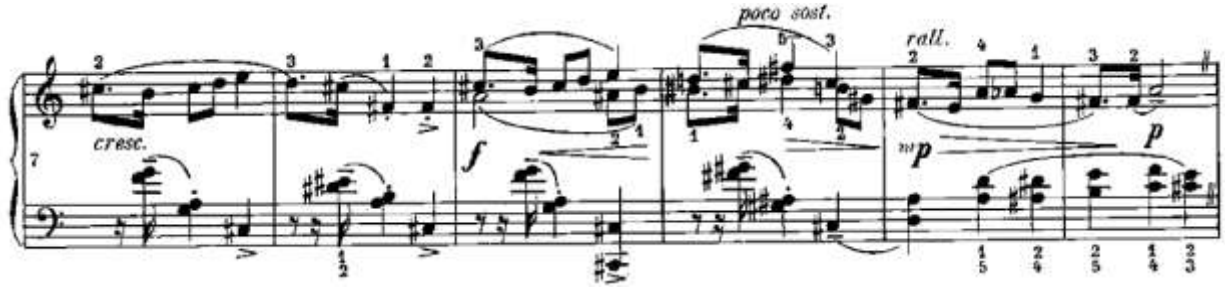
Враховуючи відсутність у фактурі цієї побудови акордових тонів, які створюють гармонічне тло, і високе розташування витриманого тону, підголосок вписано в партію лівої руки піаніста.

Мазурка ор. 50 № 10. Риси дуетної поліфонії буквально пронизують фактуру цієї мазурки. Прихований голос вперше і ненадовго з'являється в третьому такті (див. приклад 81) і далі доволі часто підключається до провідного голосу у різних фактурних варіантах. Одним з найпоширеніших стає додавання підголоска у моменти гальмування руху в голосі, якій викладає тему, що можна бачити під час його першої появи. З'явившись у т. 3, прихований голос у своєму первісному варіанті далі виникає під час кожного повторення основної теми мазурки в експозиційному та репризому розділах (див. тт. 10, 68, 75, 95–96, 99, 106). Між обома голосами утворюється повторюваний інструментальний дует.

Приклад 81. К. Шимановський. Мазурка ор. 50 № 10, тт. 1–4

Інший варіант активізації прихованого голосу виникає у розвитковій побудові експозиційного розділу (тт. 15–18, 22–24, 26–27) і повторюється у репризі. У даному випадку відбувається взаємодія обох голосів на основі контрапунктування розвинених мелодичних ліній.

Ще одним фактурним варіантом інструментального дуету стає вельми характерне для фактури шопенівських мазурок терцієве дублювання основного голосу, яке виникає у середньому розділі (від т. 28, див. приклад 82).

Приклад 82. К. Шимановський. Мазурка ор. 50 № 10, тт. 27–36

В усіх трьох випадках музична мова інструментальних дуетів є ускладненою, мелодизовані голоси спираються на хроматичний ладозвукоряд, що призводить до утворення терпких дисонуючих звучань, відповідних до модерністичних пошуків у сфері музичної мови першої половини XX ст..

Мазурка ор. 50 № 19. У фактурі цієї мазурки риси дуетної поліфонії виникають епізодично. Прихований голос не виростає з одного з середніх голосів, а раптово додається до провідного голосу, так само раптово зникаючи (тт. 9–10, приклад 83). Такий принцип введення прихованого голосу є відтворює гру сільської капели музикантів.

Приклад 83. К. Шимановський. Мазурка ор. 50 № 19, тт. 7–12

Утвореному інструментальному дуету властиве тісне розташування мелодичних ліній, із прихованим перехрещенням голосів, що теж є ознакою фольклорного музикування.

Тож мазурки К. Шимановського можна визначити як вельми оригінальне й новаторське продовження шопенівських традицій, хоча їхня музична мова і кореспондує до мислення композитора XX століття. Ставлячись до мазурок Ф. Шопена як до певного ідеалу щодо піднесення фольклорного жанру до рівня європейського музичного професіоналізму, К. Шимановський намагається втілити в них ознаки поліфонічної техніки за шопенівськими моделями, збагачуючи індивідуальними рисами, зокрема намаганням відтворити специфіку автентичного музикування і ладовий стрій гуральського фольклору.

Висновки до третього розділу.

Аналітичні студії творчого розвитку поліфонічних прийомів інструментального стилю Ф. Шопена у фактурі фортепіанних творів композиторів, які представляють різні національні школи періоду кінця XIX – початку XX ст., у методологічному вимірі інтертекстуального діалогу дозволили зробити низку узагальнюючих висновків. Звісно, кожен з обраних композиторів – французького митця К. Дебюссі, класика української професійної школи М. Лисенка та провідного польського представника нової національної музики К. Шимановського - тією чи іншою мірою зазнав суттєвого впливу інновацій видатного польського композитора-романтика, в

виявивши у своєму доробку творче сприйняття й переосмислення шопенівських традицій.

У прелюдіях К. Дебюссі, які дослідники називають символістськими версіями «шопенізму», виявлено тяглість традицій жанру, в тому числі на прикладі фортепіанної фактури, де можна спостерігати витончену ліричну камерність і quazi-імпровізаційність, яка йде від фортепіанних творів Ф. Шопена і в якій вельми винахідливо переосмислюються також поліфонічні прийоми фактури польського митця. Більше того, самим носієм тематизму в прелюдіях К. Дебюссі нерідко стають розшаровані у просторі фактурні лінії, які розгортаються більше у просторі ніж у часі, унаслідок чого вони є основою поліфонічної взаємодії інструментальних голосів, склад яких постійно міняється. З позиції інтертекстуальності діалог між композиторами ведеться у площині різних стильових хронотопів, різних національних традицій, але у спільності, близькості певних естетичних засад, зокрема прихильності до мініатюри.

У фортепіанній фактурі творів М. Лисенка, багато в чому споріднених із жанровою системою творчості Ф. Шопена, було виявлено специфічні прояви поліфонічної техніки, які характеризуються нетривалістю побудов і підголосковою природою утворення додаткового голосу, який виростає з одного з середніх голосів унаслідок його активізації. Це пов’язане з глибокою вкоріненістю композиторського мислення М. Лисенка у систему виразних засобів національного українського фольклору. У цьому випадку інтертекстуальний діалог відбувається у єдиній романтичній стильовій площині, з близькими цінностями щодо важливості фольклорного першоджерела творчості – але в різних національних традиціях, що й зумовило перевагу пісенного начала у Лисенка на противагу танцювальному первневі у Шопена.

У творах К. Шимановського, який свідомо почувався спадкоємцем Шопена у розбудові і еволюції польської національної музики, інтертекстуальний діалог відбувається з урахуванням тих самих завдань, чи,

точніше сказати, місій національного митця у культурі, які ставили перед собою обидва польські патріоти. Відповідно, і фольклорні джерела, й інтерпретація питомих танцювальних жанрів мають принципову збіжність у обох композиторів. Ставлячись до шопенівських мазурок як до певного ідеалу щодо піднесення фольклорного жанру до рівня європейського музичного професіоналізму, К. Шимановський намагається втілити в них також і певні засади поліфонічної техніки за шопенівськими моделями, збагачуючи індивідуальними рисами, зокрема намаганням відтворити специфіку автентичного музикування і ладовий стрій гуральського фольклору.

ВИСНОВКИ

Творча спадщина видатного польського композитора і піаніста Фредеріка Шопена давно стала світовим надбанням і здобула належне наукове висвітлення. Феномен творчості Шопена полягає у ностальгічних почуттях за втраченою Батьківщиною, а провідною образно-емоційною сферою стала лірика, як типова ознака музичного мистецтва доби романтизму. Сучасники називали Шопена поетом фортепіано, оскільки шопенівські твори відрізняються виразною і надзвичайно пластичною мелодикою, красою і вишуканістю гармонічних поєднань, розмаїтістю ритміки, розвиненою фортепіанною фактурою. Заслугою композитора є розширення жанрової палітри фортепіанної музики та пильна увага до жанрів, які представляють польську національну культуру (мазурка, полонез, літературна балада). Поєднуючи в своїй особі іпостасі композитора, виконавця і педагога, Ф. Шопен прекрасно знав технічні можливості фортепіано і потреби тогочасних піаністів, створивши для них новий концертний репертуар на століття вперед.

З метою чіткішого розуміння виконавських проблем, які постають перед піаністами під час відтворення фактури фортепіанних композицій Шопена, в дисертації вивчено індивідуальні прояви шопенівської поліфонії, яка виникає у фактурі фортепіанних творів композитора й однією з яких стала дуетна поліфонія.

Поліфонія як вид багатоголосся, заснований на принципі функціональної та мелодичної рівноправності голосів, має тисячолітню історію свого існування. Протягом цього часу вона зазнала різноманітних проявів. Двома найважливішими є імітація і контрапункт. Під імітацією розуміється взаємодія голосів зі спільним тематизмом, під контрапунктом – з’єднання голосів із різнорідним мелодичним матеріалом. Кожна історична епоха давала особливі прояви імітаційності і контрапунктування. Так, вокальна поліфонія строгого стилю (XV–XVI ст.) не мала індивідуалізованого

музичного тематизму. В інструментальній поліфонії вільного стилю (XVII – перша половина XVIII ст.) відбулося об'єднання обох цих технік у т. зв. імітаційному контрапункті. Шляхи розвитку поліфонії у добу романтизму (XIX ст.) були пов'язані із поступовим вивільненням з-під строгої системи правил і технологічних вимог, накопичених протягом попередніх століть, які перешкоджали вільному виявленню творчих намірів композиторів-романтиків, унаслідок чого у їхній творчості виникли особливі прояви поліфонії. Однією з них стала т. зв. дуетна поліфонія – специфічна форма двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтичного інструментального дуету. Найяскравішого втілення вона дістала у фортепіанній музиці видатного польського композитора-романтика Ф. Шопена.

Західноєвропейське музичне мистецтво XIX століття залишило у спадок неперевершений творчий доробок, інспірований появою і розвитком стильових тенденцій доби романтизму, які збагатили композиторську творчість багатьма новими рисами, особливо в образному змісті та засобах виразності. Не залишилася осторонь і поліфонія як склад багатоголосої музики, спосіб утворення фактури, особливий тип поєднання голосів. У музиці композиторів доби романтизму вона зазнала індивідуальних проявів, багато в чому відмінних від ренесансного і барокового розуміння.

Специфічні особливості романтичної поліфонії складалися поступово. Твори ранніх романтиків були дуже обережні щодо поліфонічних засобів. Так, опуси Ф. Шуберта значною мірою нагадують нам стиль клавірного письма Й. Гайдна чи В. А. Моцарта з обмеженим застосуванням поліфонії, а перші романтичні опери (К. М. Вебер та ін.) практично не містять контрапунктичних епізодів. Більш широкому залученню поліфонічних засобів та якісному перетворенню поліфонії з барокової на романтичну посприяло формування нового, суто романтичного типу образності та пошук відповідних засобів музичної виразності у творчості Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, передусім в їхній фортепіанній музиці. Характеристичність музичних образів,

повнозвучність та особлива розгалуженість голосів призвели до посилення індивідуалізації тематизму і посприяли розвитку контрастної поліфонії.

У творах композиторів-романтиків спостерігається особливе ставлення до форми фуги, яка у найбільш значимих творах звучить по-новому, з тією самою характеристичністю, яка визначає сутність музичного романтизму. Фуга перестає бути самодостатньою музичною формою і сильно змінюється, втрачаючи свої властивості. Загальна композиція фуги виявляється романтично вільною, а фактура – переважно гомофонно-гармонічною.

Основні тенденції романтичної поліфонії повною мірою проявилися у фортепіанній творчості Ф. Шопена. Виявлення в дисертації їхніх специфічних особливостей допомогло розкрити сутність поліфонічного мислення композиторів-романтиків та їхніх послідовників.

Творчо перероблена техніка поліфонії періоду бароко і класицизму здобула в музиці Ф. Шопена новаторського тлумачення у контексті нових художніх завдань, які постали перед композиторами у добу музичного романтизму. Поліфонізація фактури стала тим чинником, який надав підстави казати про піднесення поліфонічного мислення на нову висоту, про опанування нової якості контрапунктування, про синтезування ознак гомофонного і поліфонічного складу в єдину струнку систему, ознаки якої проростають у фортепіанній творчості композиторів-романтиків та їхніх послідовників у наступні часи.

Безсумнівним є зв’язок шопенівських надбань із національними традиціями польської фортепіанної музики дошопенівського періоду. Аналіз показав вплив творчого доробку відомої польської піаністки і композиторки Марії Шимановської, з творів якої Ф. Шопен запозичив і творчо переосмислив особливі прояви фортепіанної фактури, які стали однією з передумов виникнення дуетної поліфонії.

Феномен шопенівської фактури полягає в надмірному мелодизмі усіх компонентів музичної тканини. Голоси мають кантабільну генезу, а їхня сукупність складає фактурні пласти, кожен з яких потребує особливо

виразного інтонування. Завдяки дуетній поліфонії відбувається ущільнення провідного голосу і надання йому більшої виразності.

У фортепіанних творах Ф. Шопена та його творчих послідовників натрапляємо на кілька моделей поліфонії у її романтичній версії, і всі вони утворюються під час активізації прихованого голосу, коли він починає взаємодіяти з основною темою, утворюючи разом із темою мелодизований двоголосий контрапункт на тлі акомпанементу решти голосів. Це може бути контрапунктування у суміжній парі голосів, при якому прихований голос, виростаючи з середніх голосів на додаток до провідної мелодичної лінії, має самостійне, відмінне від неї ритмо-інтонаційне наповнення; контрапунктування у парі віддалених голосів, при якому відбувається мелодизація лінії баса; дублювання, коли підголосок має ту саму ритміку, що і провідний голос, а їхнє сумісне звучання надає темі більшої об’ємності; терцієва (секстова) втора, коли прихований голос дублює основну мелодію в нижню терцію (сексту).

Різноманітність проявів поліфонічної техніки у фортепіанних творах Шопена віддзеркалює оригінальність індивідуального композиторського стилю видатного польського митця. У ситуації, коли один з акомпануючих голосів перетворюється на мелодизований підголосок і в поєднанні з основною темою складає інструментальний дует, відбувається суттєве урізноманітнення фортепіанної фактури, ущільнення повідного мелодичного голосу. Підголосок може виникати несподівано, підхоплювати «кинутий» тон і починати емансипований розвиток, а може одразу заявити про себе як про повноцінний фактурний компонент. Інструментальний дует контрапунктуючих голосів розгортається на тлі гармонічного супроводу, який є обов’язковим для романтичного типу викладу.

У творчості Ф. Шопена поліфонічні прийоми використовуються у творах різних жанрів, від фортепіанної мініатюри до балади, де поєднані риси сонатності і поемності. Функції поліфонічних епізодів є вельми різноманітними, однак усі вони об’єднуються намаганням увиразнити

провідний мелодичний голос за рахунок диференціації самої мелодичної лінії або активізації одного з середніх голосів та виділення його з фактури супроводу. Утворений у такий спосіб тип фактури має своє функціональне значення в кожному жанрі шопенівської фортепіанної музики. Так, поява поліфонічних елементів у розвиненій фактурі фортепіанних мазурок пов'язана з відображенням специфіки народно-інструментального музикування і є одним з проявів фольклоризації музичної мови, тоді як у ноктюрнах вона постає як художній засіб збагачення живої, неначе дихаючою фактури, утвореної безроздільним пануванням теми-мелодії у верхньому регістрі, поєднаної з гармонічною фігурацією, що рухається широкими інтервалами й охоплює великий звуковий простір. Фактурні моделі контрапункту у Баркаролі урізноманітнюють надзвичайно розвинену фактуру твору, створюючи ефект хвилеподібності, відповідного до жанрового канону пісні венеційського гондольєра. Натомість у Четвертій баладі контрапункттичні прийоми стають одним з чинників фактурного оновлення під час багаторазових проведень тематичного матеріалу.

Тож прояви поліфонічного мислення у творчості Ф. Шопена є вельми різноманітними і кожен з них має відбиток оригінального авторського стилю. Перетворення одного з акомпануючих голосів на мелодизований підголосок до основної теми призводить до утворення інструментального дуету, що урізноманітнює фортепіанну фактуру, ущільнює повідний голос і надає йому більшої виразності. Виростаючи з прихованого голосу він виникає несподівано, підхоплюючи «кинутий» тон і починаючи емансипований розвиток, а іноді одразу заявляє про себе як про повноцінний фактурний компонент. Обов'язковим для дуетної поліфонії є гармонічний супровід як відмітна ознака музичного мислення доби романтизму, протилежно до класичної поліфонії.

Аналітичні студії творчого розвитку поліфонічних прийомів інструментального стилю Ф. Шопена у фактурі фортепіанних творів композиторів, які представляють різні національні школи періоду кінця XIX –

початку ХХ ст., у методологічному вимірі інтертекстуального діалогу дозволили зробити низку узагальнюючих висновків. Звісно, кожен з обраних композиторів – французького митця К. Дебюссі, класика української професійної школи М. Лисенка та провідного польського представника нової національної музики К. Шимановського - тією чи іншою мірою зазнав суттєвого впливу інновацій видатного польського композитора-романтика, в виявивши у своєму доробку творче сприйняття й переосмислення шопенівських традицій.

У прелюдіях К. Дебюссі, які дослідники називають символістськими версіями «шопенізму», виявлено тяглість традицій жанру, в тому числі на прикладі фортепіанної фактури, де можна спостерігати витончену ліричну камерність і quazi-імпровізаційність, яка йде від фортепіанних творів Ф. Шопена і в якій вельми винахідливо переосмислюються також поліфонічні прийоми фактури польського митця. Більше того, самим носієм тематизму в прелюдіях К. Дебюссі нерідко стають розшаровані у просторі фактурні лінії, які розгортаються більше у просторі ніж у часі, унаслідок чого вони є основою поліфонічної взаємодії інструментальних голосів, склад яких постійно міняється. З позиції інтертекстуальності діалог між композиторами ведеться у площині різних стильових хронотопів, різних національних традицій, але у спільності, близькості певних естетичних засад, зокрема прихильності до мініатюри.

У фортепіанній фактурі творів М. Лисенка, багато в чому споріднених із жанровою системою творчості Ф. Шопена, було виявлено специфічні прояви поліфонічної техніки, які характеризуються нетривалістю побудов і підголосковою природою утворення додаткового голосу, який виростає з одного з середніх голосів унаслідок його активізації. Це пов’язане з глибокою вкоріненістю композиторського мислення М. Лисенка у систему виразних засобів національного українського фольклору. У цьому випадку інтертекстуальний діалог відбувається у єдиній романтичній стильовій площині, з близькими цінностями щодо важливості фольклорного

першоджерела творчості – але в різних національних традиціях, що й зумовило перевагу пісенного начала у Лисенка на противагу танцювальному первневі у Шопена.

У творах К. Шимановського, який свідомо почувався спадкоємцем Шопена у розбудові і еволюції польської національної музики, інтертекстуальний діалог відбувається з урахуванням тих самих завдань, чи, точніше сказати, місій національного митця у культурі, які ставили перед собою обидва польські патріоти. Відповідно, і фольклорні джерела, й інтерпретація питомих танцювальних жанрів мають принципову збіжність у обох композиторів. Ставлячись до шопенівських мазурок як до певного ідеалу щодо піднесення фольклорного жанру до рівня європейського музичного професіоналізму, К. Шимановський намагається втілити в них також і певні засади поліфонічної техніки за шопенівськими моделями, збагачуючи індивідуальними рисами, зокрема намаганням відтворити специфіку автентичного музикування і ладовий стрій гуральського фольклору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонець О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Харків : Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2006. 20 с.
2. Ань Лу. Дуетна поліфонія у творчості Ф. Шопена. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2023. Вип. 50. С. 3–9. DOI https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-01
3. Ань Лу. Дуетна поліфонія у фактурі фортепіанних творів Ф. Шопена (на прикладі Баркароли, ор. 60) *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 55–60. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.749
4. Ань Лу. Поліфонія у фортепіанній музиці Ф. Шопена: прояви естетики романтизму та риси індивідуального стилю. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: ЛІРА, 2024. Вип. 26. С. 448–460. DOI 10.33287/222434
5. Ань Лу. Риси дуетної поліфонії у фактурі фортепіанних прелюдій К. Дебюссі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 3. С. 12–18. DOI https://doi.org/10.32782/art/2024.3.2
6. Бордонюк В. І. Стилістика символізму в модифікації фортепіанних жанрів прелюдії та етюду в XIX - початку XX століть : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса: ОДМА імені А. В. Нежданової, 2008. 18 с.
7. Бордонюк В. Традиції Ф. Шопена у трактовці циклу прелюдій К. Дебюссі. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків-Луганськ: Стиль-Іздат, 2005. С. 151-160.
8. Бурська О. Динамічні особливості фактурного мислення піаніста у пошуку інтонаційної виразності звукового образу. *Наукові записки*

ТНПУ імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2018. № 2 (вип. 39). С. 90–102.

9. Бурська О. Інтонаційний аналіз фортепіанної фактури як засіб розвитку виконавського мислення піаніста: зміст, слухові стратегії та прийоми. Музичне мистецтво і культура. 2022. Вип. 34, кн. 1. С. 173–194.
10. Виноградов Г. В. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*: Наук.-методичний міжвідомчий щорічник. Київ: Муз. Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–107.
11. Виноградова Т. П. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі "лад-склад-фактура" : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 18 с.
12. Волик О. Семантичні модуси піаністичних формул у жанровому полі Прелюдій ор. 28 Ф. Шопена. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків: ХНУМ, 2017. Вип. 9. С. 354–365.
13. Герасимова-Персидська Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 168–178.
14. Гиса О. «Мазурки опус 50» Кароля Шимановського: структурно–стильовий аналіз. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія Мистецтвознавство. 2009. Вип. 2 (21). С. 12–16.
15. Ґоломб М. Транскрипції музичних творів у XIX ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерика Шопена. *Фридерик Шопен*: Зб. ст. Львів : СПОЛОМ, 2000. С. 201–222.
16. Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 113–139.
17. Горбунова І. Особливості виконання фортепіанних творів Клода Дебюссі на прикладі прелюдії «Ворота Альгамбри» (порівняльний

аналіз трьох інтерпретацій мініатюри). *Студії мистецтвознавчі*. 2014. № 1. С. 35–42.

18. Демска-Трембач М. Ритмічна ідіома Фридерика Шопена. *Музичне мистецтво та культура*. Одеса, 2010. Вип. 12. С. 179– 189.
19. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. 18 с.
20. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 19 с.
21. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 130. С. 24–51.
22. Ігнатченко Г. І. Про динамічні процеси в музичній фактурі (на прикладі творів українських радянських авторів) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 1984. 17 с.
23. Ігнатченко Г. Функціонально-логічні аспекти музичної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ : Наук. Світ, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
24. Калениченко А. Кароль Шимановський і народна музика Підгалля (до проблеми еволюції композиторської творчості): Автореферат дис. … канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 1988. 18 с.
25. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.

26.Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою: посібник із вивчення виконавської інтерпретації фактури фортепіанного твору. Київ : НМАУ, 2003. 168 с.

27.Касьяненко Л. Сакральні мотиви та роль фактури у творах Ф. Шопена. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: зб. статей. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова у музичному творі. Київ, 2003. С. 131–139.

28.Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль: АСТОН, 2006. 607 с.

29.Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішнострунних інструментах (клавікорд, клавесин, фортеп'яно), XIV–XVIII ст. : навч. посіб. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.

30.Кашкадамова Н. Традиції виконання Шопена у Львові. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 9 : Фридерик Шопен. С. 54–78.

31.Кияновська Л. О. Парадигма західноєвропейської романтичної естетики у творчості Миколи Лисенка. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях.* 2023. Вип. 6. С. 151-155.

32.Книш П. О. Фортепіанні концерти Ф. Шопена: засоби «композиторського центру». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : ХНУМ, 2020. Вип. 57. С. 270-285.

33.Ковалінас М. Кіно про «кініке» Шопена. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 104 : Драматургічна організація музичного твору. Київ, 2012. С. 199–207.

34.Козаренко О. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ: КДК імені П. І. Чайковського, 1993. 19 с.

35.Корній Л. Історія Української музики. Ч. 3: XIX століття. Київ – Харків – Нью-Йорк, 2001. 477 с.

36. Корній Л. М. Лисенко в контексті європейського музичного романтизму (Західна і Центральна Європа). *Українське музикознавство*. До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка. Київ, 2003. Вип. 32. С. 16 –27.
37. Кривенчук В. Поліфонія теоретичних та практичних концептів літератури шістдесятників України та їх резонанс в культурології XX–XXI століття. *Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique*. Paris, République Française, Vol. 4. 2021. S. 45–50. URL: https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/logos/article/view/8521/8485 (дата звернення: 10.04.2024).
38. Кріпак О. Л. Робота над фактурою фортепіанних творів Ф. Шопена: аналітико-виконавські аспекти. *Культура України*. 2020. Вип. 70. С. 180–190.
39. Лігус О. М. Еволюція романтичного стилю в українській фортепіанній музиці XIX – початку XX століття. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph.* Riga: Baltija Publishing, 2021. С. 317–337. https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-16
40. Лігус О. Традиції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку XX століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 94–98.
41. Людкевич С. П. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії виступи* : у 2 т. / упорядкування, ред., пер., вступ. ст. З. Штундер. Т. 1. Львів : Вид. М. Коць, 1999. с. 287–293.
42. Мірошниченко С. В. Контрапункт як поняття та явище. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник. Одеса : Остропринт, 2002. С. 44–53.
43. Мірошниченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса: Астропринт, 2012. 296 с.

44.Москаленко В. Г. Про художню функцію фактури в музиці. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7: Музикознавство: з XX у XXI століття. С. 56–65.

45.Ніколенеко Р. В. Композиційно-драматургічний аналіз концертних полонезів ор. 5 і ор. 7 Миколи Лисенка та специфіка їх виконавської інтерпретації. *Культура України*. 2024. № 85. С. 93–103.

46.Новак А. Мазурка в творчості українських композиторів: до проблеми музично-культурної інтеграції. *Українська музика*. 2015. Вип. 3 (17). С. 36–43.

47.Очеретовська Н., Цицалюк Г. Поліфонія : навч. посіб. для студентів ВНЗ. Харків : Джі-Ем-Пі, 2017. 164 с.

48.Приходько В. Музична фактура та виконавець. Харків : Фоліо, 1997. 208 с.

49.Приходько І. М. Елементарний контрапункт в теорії строгого стилю : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків: ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2007. 19 с.

50.Пясковський І. Поліфонія. Навчальний посібник. Київ, 2003. 242 с.

51.Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці: навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 270 с.

52.Ракул Ю. Про фонічні особливості шопенівського стилю у зв’язку з інструментарієм. *Науковий вісник. НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 9 : Фредерік Шопен. С. 134–150.

53.Резник Д. Б. Романтична віртуозність як риса стилю в творчості Ф. Шопена і Ф. Листа. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2004. Вип. 4. Кн. 2. С. 238-248.

54.Рощина Т. О. Виконавське розшифрування авторської концепції фактуротворення: на прикладі фортепіанної творчості К. Дебюссі, М. Равеля, О. Мессіана : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 1991. 20 с.

55. Рябуха Н. Принцип мініатюризму у творчості М. В. Лисенка. *Українське музикознавство: науково-методичний збірник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.* 2003. Вип. 32: До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка. С. 98–110.
56. Рябуха Н. О. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2017. 37 с.
57. Скорульська Р., Чуєва М., Микола Лисенко. Дні і роки. Музична Україна, Київ, 2015. 744 с.
58. Сніткова І. Про нові принципи фактурної організації в сучасній музиці : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво. Вільнюс, 1986. 22 с.
59. Стадницька Л. Феномен статичної драматургії в музиці XX століття. Київське музикознавство. 2007. Вип. 22. С. 113–123.
60. Стрілецька О. Жанр мазурки крізь призму індивідуальності: від Фридерика Шопена до Романа Мацеєвського. *Українська музика*. 2018. Число 2 (28). С. 59–66.
61. Сулім Р. А. М. В. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв’язків : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – Теорія та історія культури. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 20 с.
62. Супрун-Яремко Н. Поліфонія : посібник для студ. вищих навч. закл. України. Вінниця : Нова Книга, 2014. 512 с.
63. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту. В 3-х томах. Т. 1: Первісне багатоголосся. Доба органуму. Поліфонія Середньовіччя. Київ: Музична Україна, 1975. 576 с.
64. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 1998. 16 с.

65. Чернявська М. С. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2015. Вип. 44. С. 128–140.
66. Чернявська М.С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури. Харків: Смугаста типографія, 2015. 208 с.
67. Шамаєва К. З історії Київської шопеніани. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 9 : Фредерик Шопен. С. 89–106.
68. Школяренко С. І. 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.
69. Школяренко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв. Харків, 2017. 18 с.
70. Шопен на батьківщині. Документи та меморії / зібр. та опрац. Христина Кобилянська; пер. з польськ. Ст. Прус-Венцковського. Вид. третє. Краків : Польське музичне вид-во, 1957. 299 с.
71. Яворський Д. Ференц Ліст та Фредерік Шопен: перетин паралелей? *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* Київ, 2013. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. С. 456–469.
72. Ян Цзін. Реалізація смислоутворювальної та організуючої функції фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. 33. С. 128–141.
73. Ян Цзін. Фортепіанна фактура в українському музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 3 (6). С. 178–183. DOI https://doi.org/10.32782/art/2024.3.33
74. Aimi Kobayashi. Chopin: Preludes & Piano Works. *Harmonia Mundi*. Qubuz. Rediscover Music. URL : https://www.qobuz.com/us-en/album/chopinpreludes-piano-works-aimi-kobayashi/n1z0q6y2cd1uc. (дата звернення: 24.03.2023).

75. Analytical perspectives on the music of Chopin, ed. Artur Szklener. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2003. 273 s.
76. Atwood W. The Parisian Worlds of Frederic Chopin. Yale University Press, 1999. 400 p.
77. Balbus S., Między stylami, Kraków: Universitas, 1996. 393 s.
78. Ballstaedt A., Kalisch V. Vorwort. Joseph Haydn Missa Cellensis (Mariazeller-Messe) Hob. XXII:8, 1782. Leinfelden-Echterdingen: Carus-Verlag, 1986. S. 3-5
79. Barraqué J., Claude Debussy mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, deutsch von C. Waege und H. Weiher-Waege. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010. 92 s.
80. Bauman-Szulakowska J. Recepcja i transformacja stylu Fryderyka Chopina w muzyce francuskiej do połowy XX wieku. URL: https://www.sbc.org.pl/publication/21706 (дата звернення: 15.06.2024).
81. Berger Ch. Klang und Struktur. Debussy und die Französische Musik um 1900. Fin de siècle. Hrsg. von M. Fludernik, A. Huml. Trier : Wissenschaftlicher Verlag, 2002 (Literatur – Imagination – Realität ; 29). S. 141-152
82. Bernnat A. Grundlagen der Formbildung bei Claude Debussy. Ein analytisches Modell für die Klavierwerke von ›Pour le piano‹ bis zu den ›Etudes‹, Tutzing: Schneider 2003. 163 s.
83. Bolesławska-Lewandowska B. Chopin in the writing and music of 20th-century polish composers. *The culturology ideas.* 2023. №23 *Культурологічна думка*.. 2023. №23, С. 85-94
84. Bronarski L. Les élèves de Chopin. Annales Chopin : *VI. 1965*. P. 7–12.
85. Bronarski L. Szkice chopinowskie. Krakow : Polskie Wydawnictvo Muzyczne, 1961. 352 s.
86. Broniecka M., Chopinowskie mazurki - czyli folklor a pojęcie muzyki narodowej. *Literatura Ludowa*, R. 48, nr 6, 2004, s. 23-31

87. Brożek A., Jadacki J. Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne – osobowość – światopogląd – założenia twórcze. Warszawa: Semper, 2010. 248 s.
88. Budrewicz Z., Sienko M., Ławrowska R. Chopin w polskiej szkole i kulturze, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2011. 432 s.
89. Burger E. Frederic Chopin: eine Lebenschronik in Bilden und Dokumenten. München : Hirmer, 1990. 358 s.
90. Chechlińska Z. Faktura fortepianowa Chopina. Praca doktorska w Instytucie Sztuki PAN, 1960. 181 s.
91. Chomiński J. F. Chopin. Kraków : PWM, 1978. 360 s.
92. Chopin and his work in the context of culture, Vol.1, 2 studies ed. by Irena Poniatowska; collab. Zofia Chechlińska [et al.] ; Polska Akademia Chopinowska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Musica Iagellonica, Kraków 2003. 513+516 p.
93. Chopin: pianist and teacher. As Seen by his Pupils / comp. Jean-Jacques Eigeldinger. Cambridge : University Press, 1986. 324 p.
94. Chopin w kregu przyjaciol: T. II. Warszawa: Neriton, 1996. 148 s.
95. Chopin's Letters / Collected by Henryk Opieński. Translated from the original Polish and French with a Prejace and Editorial notes by E. L. Voynich. New York : Alfred A. Knopf. MCMXXXI, 1931. 424 p.
96. Chopin's work: his inspirations and creative process in the light of the sources, ed. Artur Szklener. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2002. 188 s.
97. Chopin F. List do rodziny w Warszawie [list adresowany do Justyny Chopin]. Paryż, 28 marca – 19 kwietnia 1847. URL: https://pl.chopin.nifc.pl/chopin/letters/detail/page/26/id/269. (дата звернення: 14.07.2024).
98. Cortot A. Aspects de Chopin. Paris : Albin Michel, 1949. 324 p.
99. Cortot A. La musique franaise de piano: Ser. I, II. Paris: Rieder, 1932. 255 p.
100. Coussemaker E. de. Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a gerbetina alteram. Voi. III. Paris, 1864. 577 p.

101. Czartkowski A., Jeżewska Z., Chopin żywy w swoich listach i w oczach współczesnych. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958. 613 s.

102. Czartkowski A. Jezewska Z. Fryderic Chopin. Warszawa : Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1967. 600 s.

103. Dahlhaus C. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Deutschland (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 11). Darmstadt 1989, 308 s.

104. Dahlig-Turek E. „Rytmy polskie" w muzyce XVI–XIX w. Studium morfologiczne. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2006. 320 s.

105. Dahlig E. Z badań nad rytmiką polskich tańców ludowych: mazurek, kujawiak, chodzony a Mazurki Chopina. Muzyka, Nr. 39/3, 1994. S. 105-130.

106. Demska-Trębacz M., Rytm Chopina. Warszawa, 1981. 316 s.

107. Dobrzański S. Maria Szymanowska and Fryderyk Chopin: Parallelism and Influence. Polish Music Journal. 2022. Vol. 1, № 1: Wilk Essay Prizes. URL: https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol5no1/maria-szymanowska-and-fryderyk-chopin/ (дата звернення: 14.05.2024).

108. Dopart B. Polski romantyzm i wiek XIX Zarysy, rekonesanse Studia dziewiętnastowieczne. Rozprawy, T. 3. Kraków 2013. 333 c.

109. Drzewiecki Z. Wspominajac dawne dni. Ze zlotych kart pianistyki polskiej. Warszawa, 1966. 186 s.

110. Dziadek M., Uwagi o przydatności typologii strategii intertekstualnych Stanisława Balbusa do badań nad muzyką, „Aspekty muzyki", 2017, Tom 7, s. 53–69.

111. Eco U. Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji, tłum. G. Jurkowlaniec, M. Surma-Gawłowska, J. Szymanowska i A. Zawadzki, Warszawa: Alleteja, 2009. 511 s.

112. Ehrenbaum D. Die Instrumentalfuge in Beethovens Spätwerk. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, Zürich, 2013. 243 s.

113. Eigeldinger J.-J. Chopin: Pianist and Teacher, as Seen by His Pupils. Cambridge University Press, 1986. 324 p.

114. Eismann G. Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen, 2 Bände, Leipzig 1956. 375 s.

115. Ekier J. Jak gral Chopin? *Rocznik chopinowski*. 1988. № XX. S. 13-25.

116. Fellerer K. G. Schumanns Chorlied. *Robert Schumann. Universalgeist der Romantik*, hrsg. von J. Alf und J. A. Kruse, Düsseldorf 1981, S. 88–100.

117. Finlow Simon R. The Piano Study from 1800 to 1850: Style and Technique. *Didactic Virtuoso Piano Music from Cramer to Liszt*. Ph. D., Musicology, Cambridge University, 1986. 350 p.

118. Floros C. Schumanns musikalische Poetik. *Musik Konzepte. Sonderband Robert Schumann I,* hrsg. von H.-K. Metzger und R. Riehn, München 1981, S. 90–104.

119. Fraczyk T. Warszawe mlodosci Chopina. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. 444 s.

120. Frédéric Chopin: Esquisses pour une méthode de piano / Eigeldinger J.-J., ed. Paris, 1993. 144 p.

121. Fux J. J. Gradus ad Parnassum. […] ins Teutsche übersetzt […] von Lorenz Christop Mizler. Leipzig, 1742. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1984. 280 s.

122. Herrgott G. Tragische Progressionen Chopin und die Rhetorik des Wohltemperierten Klaviers. Berlin, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, 2003. 39 s.

123. Gervais F. La notion d'arabesque chez Debussy. *La Revue musicale*. No. 241. Paris, 1958. 23 p.

124. Gide A. Notatki o Chopinie : [tl. Magdalena Musial]. Krakow : Oficyna Artystyczna Astraia, 2007. 128 s. (Notes sur Chopin)

125. Gołąb M., Chopins Harmonik : Chromatik in ihrer Beziehung zur Tonalität. Bela-Verlag, Kolonia 1995. 204 s.

126. Haydn, Joseph, in: Allgemeine Deutsche Biographie (1880), [Onlinefassung]; URL: http://www.deutsche-biographie.de/.html (дата звернення: 05.09.2024).

127. Heinemann M. Experimente und Alternativen. Zu den einzeln überlieferten Orgelwerken späterer Jahre. *Die Orgelmusik Felix Mendelssohn Bartholdys Studien zur Orgelmusik*. Band 7 Dr. J. Butz · Musikverlag Bonn, 2021, s. 157-165.

128. Helman Z., *Pojęcie stylu a muzyka XX wieku*, „Polski rocznik muzykologiczny", Warszawa 2006, s. 11 -20.

129. Hoesick F. Fryderyk Chopin : ucie i tworczosc. T. 1–4. Warszawa, 1962– 1968. (Bibliotteka Chopinowska ; t. 5, cz. 1–4).

130. Hofmann J. Piano Playing with Piano Questions Answered. Philadelphia : Theodore Presser CO., 1920. 183 p.

131. Hołdy Debiussy'ego. Polskie radio Chopin. URL: Hołdy Debussy'ego (дата звернення: 16.09.2024).

132. Jachimecki Z. Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości. Warszawa : Instytut Wydawniczy «Sztuka», 1949. 387 s.

133. Janicka-Słysz M. Interlektura utworów-tekstów : wysłyszeć głosy innych. *Aspekty Muzyki*, 2017, Tom 7. S. 71-83.

134. Janosz A., Eliasz J. Chopin i jego naśladowcy w kulturze muzycznej XIX i XX wieku. *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja*. 2019. № 9. P. 28-38. https://doi.org/10.34767/MHTE.2019.01.02 (дата звернення: 01.03.2024).

135. Jaskółka P. Narodowy aspekt muzyki polskiej w latach 1795-1918. Kraków: AM w Krakowie, 2014. 306 s.

136. Kleczynski J. O wykonywaniu dziel Chopina. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. 149 s.

137. Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia. Opracowanie i słowo wstępne M. Tomaszewski Warszawa: Instytut narodowy Frederika Chopina, 2017. 275 s.

138. Korespondencja Fryderyka Chopina, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2017, t. 2, cz. 1 1831–1838. 744 s.

139. Kristeva J. Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse, Paris, Éditions du Seuil, 1969. 379 p.

140. Krzyżanowski J. Romantyzm polski. Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/3, 1962. s. 165-185

141. Kurska, A. Fragment romantyczny. Wroclaw : Zaklad Narodowy im. Ossolinskich. 157 s.

142. Kurth Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan". Berlin: Max Hesses Verlag, 1920, 545 s.

143. Landowska W. On Music / Translated by Denise Restout. New York: Stein and Day, 1964. 434 p.

144. Lissa Z. Studia nad tworczoscia F. Chopina, Krakow, 1970, 262 p.

145. Liszt, F. Frédéric Chopin, Nach der Neuaufgefundenen Urfassung von 1852. Trans. Hans Kühner. Basel : Amerbach, 1948. 186 s.

146. Literska B. Nineteenth-Century Transcriptions of Works by Fryderyk Chopin Translated by John Comber. Eastern European Studies in Musicology Edited by Maciej Gołąb. Volume 16. Peter Lang – Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Warszawa-Wien, 2020. 308 p.

147. Loos H. Frédéric Chopin, wie ihn Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy gesehen haben. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011, 35 s.

148. Martini G. B. Esemplare, o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo. Vol. 1. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1774. 300 p.; Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Vol. 2. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1775. 328 p.

149. Mazel L. Studia Chopinowskie, Kraków: PWM, 1965. 337 s.

150. McCorkle M. L. Robert Schumann. Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis (NGA Serie VIII, Bd. 6), Mainz 2003. 584 s.

151. Metoda Chopina. *Ruch muzyczny*. 1968. № 12. S. 5–7.

152. Michalowski K. Samson J. Chopin. *The New Grove Dictionary*. URL : http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/free/trials. (дата звернення: 28.04.2022).

153. Milewski B. Chopin's Mazurkas and the Myth of the Folk. *19th-Century Music*, Vol. 23, No. 2, 1999, pp. 113-135

154. Motte D. de la. Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch. Kassel· Basel· London · New York · Praha: Bärenreiter, 2014, 375 s.

155. Norwid C. Pisma wszystkie, t. 6, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa: 1971. 376 s.

156. Ott I. Einheit von Gegensätzen. Die Sonate f-Moll op. 65 Nr. 1. *Die Orgelmusik Felix Mendelssohn-Bartholdys Studien zur Orgelmusik*. Band 7 Bonn: Dr. J. Butz-Musikverlag, 2021, s. 83-93.

157. Pociej B. Polskość Chopina. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2012. 312 s.

158. Poniatowska I. Fryderyk Chopin. Człowiek i jego muzyka. Warszawa: Multico, 2010. 200 s.

159. Poniatowska I. W kręgu recepcji i rezonansu muzyki : szkice chopinowskie. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2008. 196 s.

160. Poniatowska I. Styl brillant i idee preromantyczne w twórczości Marii Szymanowskiej. *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku* . Kraków: Musica Iagiellonica, 1993. S. 94–116.

161. Poniatowska I. Walor narodowości w dziełach Chopina z okresu Paryskiego. *Studia Chopinowskie*. Nr. 2 / 2018. S. 16-29

162. Poniatowska I. Maria Szymanowska i styl brillant. *Studia Chopinowskie.* Nr. 1–2/2022 (9–10), s. 42-57.

163. Reichel E. Polyphonie als Mittel der dramatischen Kunst bei Wolfgang Amadeus Mozart. Zu kanonischen Satztechniken in den Bühnenwerken der

Wiener Schaffensperiode. *Kombinatorik und Spiel. Wege musikalischen Denkens.* Festschrift für Stefan Prey. Berlin: Unversität der Künste, 2022. URL: Polyphonie_als_Mittel_der_dramatischen_Kunst_bei_W.pdf (дата звернення: 03.12.2023).

164. Sachs K.-J. Der Contrapunctus im 14. und 15 Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Wiesbaden, 1974. 234 s.

165. Samson J. Chopin (Master Musicians Series). Oxford: University Press, 2001. 360 p.

166. Samson J., Rushton J. Chopin: The Four Ballades (Cambridge Music Handbooks). Cambridge University Press, 1992. 116 p.

167. Schmid, M. H. Der Kanon im zweiten Finale von Così fan tutte. Ein Blick in Mozarts Werkstatt. in: ders., Späte Gedanken zu Mozart (= Mozart Studien, Bd. 26), Wien: Hollitzer, 2019. S. 29–53.

168. Schumann R. Musikalische Haus- und Lebensregeln, hrsg. von Gerd Nauhaus, Sinzig 2002, 112 s.

169. Sikorski K.. Kontrapunkt. Cz. I. Warszawa: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1953. 282 s.

170. Sluszkiewicz E. Fortepian Chopina : (antologia poetycka). Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. 234 s.

171. Smendzianka R. Jak grać Chopina – próba odpowiedzi. Warsaw: Międzynarodowa Fundacja im. Fryderyka Chopina, 2000. 230 s.

172. Smoleńska-Zielińska B. Fryderyk Chopin i jego muzyka. Warszawa: WSiP, 2010. 256 s.

173. Stęszewski J. Polski charakter narodowy w muzyce: co to takiego? *Narody i stereotypy*, red. Teresa Walas, Kraków 1995, s. 227-232.

174. Sydow B. E. Bibliografia F. Chopina : supplement. Warszawa : Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1954. 179 s.

175. Szubertowska E., Narodowy i uniwersalny aspekt twórczości Fryderyka Chopina. *Szubertowska E. Studia nad muzyką i poezja*. Bydgoszcz : BIN, 2011. S. 84-111.

176. Szulc M. A. Fryderyk Chopin I utwory jego muzyczne. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 315 s.

177. Szymanowski K. O Fryderyku Chopinie. Kraków: PWM, 1949, 68 s.

178. Tatarkiewicz W. Geschichte der sechs Begriffe. Kunst – Schönheit – Form – Kreativität – Mimesis – Ästhetisches Erlebnis. Frankfurt/Main: 2003. 564 c.

179. Tomaszewski M. Chopin: Człowiek, Dzieło, Rezonans. Poznań: Wydawnictwo Podsiedlik-Raniowski i Spółka, 1998. 870 s.

180. Tomaszewski M. Osobowość twórcza Fryderyka Chopina URL: chopin.pl (дата звернення: 14.11.2023).

181. Tomaszewski M. Fenomen i paradoks muzyki Chopina. Ethos. 2006. Vol. 73/74. S. 317–330.

182. Tomaszewski M. The Pianist. URL: The+Pianist+--+excerpt+from+the+book+Chopin+by+Prof.+Mieczyslaw+Tomaszewski.pdf (дата звернення: 15.11.2023).

183. Tomaszewski M., Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans, Kraków, 2000. 157 s.

184. Tomaszewski M., Dialog, czyli spotkanie twarzą w twarz. *Teoria muzyki. Studia. Interpretacje. Dokumentacje.* Mieczysława Tomaszewskiego teksty różne. Pismo 8/9, Rocznik V, Wydanie specjalne Akademii Muzycznej w Krakowie, 2016, s. 475-481.

185. Tomaszewski M. Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych. *Teoria muzyki,* 2012, Nr. 1, s. 9-50.

186. Tuchowski Andrzej, Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego. *Tomasz Jasiński (red.), W*

dwusetną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina, UMCS, Lublin 2009, s. 125-141.

187. W dwusetną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina / Jasiński T. (red.). Lublin: UMCS, 2009.

188. Weber B. Chopin. Wroclaw: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2000. 258 s.

189. Zawadzki M. K. Mazurków Chopina i Szymanowskiego rezonans w twórczości następców. Wybrane przykłady. Seminare. Poszukiwania naukowe. 2016. T. 37. № 2. S.173–186.

190. Zamoyski A. Chopin. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1985, 312 s. (seria: Biografie Sławnych Ludzi).

191. Zieliński T. A. Chopin. Zycie i droga tworcza. Krakow : Polish Musical Publishing House (PWM Edition), 1993. 665 s.

ДОДАТКИ

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1.Ань Лу. Дуетна поліфонія у творчості Ф. Шопена. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2023. Вип. 50. С. 3–9. DOI https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-01

2. Ань Лу. Дуетна поліфонія у фактурі фортепіанних творів Ф. Шопена (на прикладі Баркароли, ор. 60) *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ, 2024. Вип. 48. С. 55–60. DOI: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.749

3. Ань Лу. Поліфонія у фортепіанній музиці Ф. Шопена: прояви естетики романтизму та риси індивідуального стилю. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: ЛІРА, 2024. Вип. 26. С. 448–460. DOI 10.33287/222434

4. Ань Лу. Риси дуетної поліфонії у фактурі фортепіанних прелюдій К. Дебюссі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 3. С. 12–18. DOI https://doi.org/10.32782/art/2024.3.2

Статті у виданнях категорії «А»

5. Maychyk, O., Slyusar, T., Voitovych, O., Katrych, O., & An, L. (2023) Desenvolvimento da técnica de formação do profissionalismo de um artista pop: Discurso vocal. *Convergências - Revista De Investigação E Ensino Das Artes*, 17(33), 89-104. https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.239

Публікація апробаційного характеру

6. Ань Лу. Про дуетну поліфонію у фортепіанних творах Фредерика Шопена в контексті фортепіанного доробку композиторів класико-романтичної доби. *Молоді музикознавці. Тези XXIII Міжнародної науково-*

практичної конференції (Київ, 29–31 березня 2024 р.). Київ, 2024. С. 17–18. https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2024/04/2024_ММ_Тези.pdf

7. Ань Лу. Про дуетну поліфонію в прелюдіях К. Дебюссі. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір: матеріали Міжнародної наукової конференції* (Київ, 8–10 жовтня 2024 р.) : у 2 т. / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Асоц. б-к України ; ред. О. М. Василенко, відп. секр. М. В. Іванова. Київ, 2024. Том 2. С. 95–98. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/E_LIB/PDF/er%2D0004934.pdf

8. Ань Лу. Дуетна поліфонія у полонезі Ф. Шопена ор. 40 № 2. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір.* Матеріали VIII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, 07 листопада 2024 р.). Київ: НАКККіМ, 2024. С. 320–321. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Tezy_07_11_2024.pdf

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ МАТЕРІАЛІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Молоді музикознавці. XXIII міжнародна науково-практична конференція (Київ, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 29–31 березня 2024 року). Тема доповіді: Про дуетну поліфонію у фортепіанних творах Фредерика Шопена в контексті фортепіанного доробку композиторів класико-романтичної доби.

2. III міжнародна науково-практичні конференція кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка, присвячена 180-річному ювілею Академії (Львів, ЛНМА імені М. В. Лисенка, 25 травня 2024 року). Тема доповіді: Роль фактури у фортепіанних творах Ф. Шопена.

3. Митець. Мистецтво. Споживач. Зміна диспозиції. Міжнародна науково-практична конференція (Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАН України, 26 червня 2024 року). Тема доповіді: Художня стратегія сучасного музичного мистецтва: досвід звертання до доробку доби романтизму

4. Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір. Міжнародна наукова конференція (Київ, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, 08–10 жовтня 2024 року). Тема доповіді: Про дуетну поліфонію в прелюдіях К. Дебюссі.

5. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір. VIII всеукраїнська наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів (Київ, НАКККіМ, 7 листопада 2024 року). Тема доповіді: Дуетна поліфонія у полонезі Ф. Шопена ор. 40 № 2.