

БОРДОНЮК В. І.

Бордонюк Володимир Іванович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

Volodymyr Bordoniuk, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0634-6910>

© Бордонюк В. І., 2024.

ЗНАЧИМІСТЬ ЕТЮДІВ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА: ВВЕДЕННЯ «СТИЛЬОВОГО ТРЕНІНГУ» В ПОНЯТТЯ ЖАНРУ

THE SIGNIFICANCE OF FRYDERYK CHOPIN'S ETUDES: THE INTRODUCTION OF "STYLE TRAINING" INTO THE CONCEPT OF GENRE

Сучасні Ф. Шопену музиканти спеціалізувалися у створенні етюдів, моторна природа яких віддзеркалювала актуальну ідею соціального прогресу: відбулася перша технічна революція, механіка «безперервного руху» (*perpetum mobile*) символізувала досягнення науки епохи парових двигунів. Видатний учень Л. Бетховена, К. Черні, здавалося, складав щось «незмістовне» порівняно з «філософією в музиці» свого геніального вчителя. Бетховен уявляв себе «Кантом у музиці», дбав про втілення у звуках кантівських «двох принципів». Але якщо у XVIII столітті «володарями дум» молоді були філософи-раціоналісти, то у XIX століття піднято на щит експериментальну науку — інженери-механіки, які прокладали залізниці та будували пароплави, утілювали нові актуальні типи діяльності.

К. Черні, як і його сучасники М. Клементи, І. Мошелес, захопився ідеєю «руху заради руху», яка була для його покоління не так «прийомом висловлювання», як виразом-смыслом безпосередньо. Значимість етюдів К. Черні як вираження стилю культури епохи усвідомив К. Дебюссі, коли свій Етюд № 1 («Для п'яти пальців») написав «по Черні», мінаючи стверджене в епоху романтизму «загальне бахіанство».

Романтичні етюди цікаві тим, що вводять «стильовий тренінг» у поняття етюд, і найкращий доказ цього — Етюди за Каприсами Паганіні Ф. Ліста, шопенівські «переінакшування» «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха або відповідних п'єс І. Мошелеса.

Отже, етюд як жанр на початку XIX століття:

1) не став привілеєм музичної творчості, тоді як етюд у живопису ствердився як самостійна жанрово-стилістична даність;

2) у жанрі «технічного» етюд ознаки «інструктивності» поєднувалися із відображенням ідеї часу — механічного руху як символу прогресу людської культури.

Польський музикознавець Й. Хомінський вказує на готовність Ф. Шопена писати етюди за «прийнятою» моделлю. Так, щодо Етюд *cis-moll* op. 10 № 4 (такти 1–4) зазначений автор наводить як приклад стилістичної цитати Й. С. Баха¹. Аналогічна й оцінка Етюд *C-dur* op. 10 № 1. Така здатність польського композитора писати «варіації на варіації» отримала належну оцінку в музикознавстві. Ця установка охоплює жанри національної музики — полонезів і мазурок, лірично-драматизованих у творчості М. Огіньського та М. Шимановської на основі народно-популярних зразків. Шопенівські мазурки-полонези «варіюють» композиторські «варіації на народні теми» його попередників. Щось подібне є в одному з найзнаменитіших жанрових одкровень Шопена, у ноктюрнах. Саме за допомогою цього жанру зобразив композитора у «Карнавалі» Р. Шуман. Проте романтичний ноктюрн для фортепіано запровадив Дж. Фільд, який

¹ Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. 260 s. S. 69.

започаткував ідею «нічних молитов», як в аріях В. Белліні (див. знамениту арію «Casta diva» з першого акту опери «Норма»). Ноктюрни Шопена «варіюють у третьому поколінні» цю жанрову ідею, вносячи до неї неповторну індивідуальну ноту баладності, що сама по собі побутувала від епохи Шуберта як визнаний музичний знак романтизму.

Наскільки Шопен реалізовував власне етюдний потенціал попередників в етюдах, Й. Хомінський демонструє на прикладі знаменитого Етюду № 2 ор. 10 *a-moll* Ф. Шопена. Порівняння перших двох тактів зазначеного твору з першими тактами «Штудії» («Studien») І. Мошелеса ор. 70 № 3 показує, що він, як відомий творець інструктивних етюдів, «підказав» польському музикантові образ-ідею твору через технічне коригування запозиченого матеріалу. В обох випадках наявний хроматичний висхідний рух у правій руці з додатковими звуками, що ускладнюють цей рух. Тільки в Мошелеса хроматизми виконуються в нижньому ряду звучання, додаткові звуки — у верхньому регістрі, тобто хроматичний пасаж зазвичай грається першим, другим і третім пальцями. Тому в Мошелеса передбачено витончено-чітке *perle*, що забезпечується міцними і сильними пальцями, а в Шопена — «містика дотиків» незручним перекиданням третього пальця після четвертого у висхідному русі правої руки. Етюд Шопена ор. 10 № 2 музиканти зазвичай асоціюють із «польотом джмеля», підкреслюючи цим легкість і водночас особливу «озвученість» цього легкого «літання» клавіатурою. Але, враховуючи «навернене варіювання» щодо відомого за часів Шопена Етюду Мошелеса, спостерігаємо складніший зміст зашифрованих асоціацій, ніж картинно-зображальний «політ комахи малої»: щось ірреальне входить в образ у зв'язку з демонстративним «оберненням» прийомів-сенсів теми-образу.

Й. Хомінський вказує на індивідуальне відкриття Шопена — етюди на фортепіанну кантилену на кшталт Етюду *E-dur* № 3 — як на проєкцію варіативної подачі фортепіанного ноктюрну¹.

¹ Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. 260 s.

Але все ж таки Й. Хомінський, на наш погляд, не вичерпав характеристику етюдів Шопена з позицій свого ж принципу «варіацій на варіації». Адже шопенівські етюди, згруповані в авторському виданні по 12 у кожному опусі (I–XII ор. 10, XIII–XXIV ор. 25), явно тяжіють до циклічності, на що вказує логіка тональних співвідношень усередині опуса-циклу. Так, ор. 10 починається № 1 у *C-dur*, а закінчується № 12 у *c-moll*. Етюдом № 13 *As-dur* відкривається ор. 25, а завершується цей опус-цикл № 24 *c-moll*. Контрасти моторики і кантилени всередині цих послідовностей, у поєднанні з тональними зіставленнями та репризними підкресленнями основного тонального орієнтиру, створюють передумови поєднаних взаємодій. Вважаємо, що в етюдах Шопен скористався моделлю циклізації, запровадженої популярною романтичною музикою — «вальсових вінків», із яких пізніше склалися «вальсові поеми» І. Штрауса. Обґрунтування внутрішньої зумовленості такого джерела — в аналогії до трактування жанру етюд у інших видах мистецтва, зокрема, у живопису, про що вже йшлося.