

УДК 78.071.1(438)(092):780.616.42.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-8>

**Людмила ПЕТРЕНКО**

концертмейстер кафедри оркестрових струнних інструментів, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, пл. Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

**ORCID:** 0000-0001-5816-1980

**Бібліографічний опис статті:** Петренко, Л. (2024). Актуальні принципи виконавської інтерпретації скерцо № 4 E-dur Фридерика Шопена у парадигмі трансформаційного видозмінення жанру. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 58–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-8>

## АКТУАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СКЕРЦО № 4 E-DUR ФРИДЕРИКА ШОПЕНА У ПАРАДИГМІ ТРАНСФОРМАЦІЙНОГО ВИДОЗМІНЕННЯ ЖАНРУ

Творчість Фридерика Шопена зараховано до найбільших скарбів світового мистецтва та, водночас, вона користується величезною популярністю серед музикантів-виконавців та слухачів і в реаліях сьогодення. Створивши більш ніж двісті творів для фортепіано, Шопен по праву вважається одним із сміливих новаторів у мистецтві, однак у його творчості практично не відчувається елементу «ламання старого», традиційно пов'язаного з новаторством: композитор оздобив мелодію, гармонію, музичну форму, трактовку жанрів, фортепіанну фактуру і саме звучання інструмента. Четверте скерцо E-dur, якому присвячено статтю, є вдалим досвідом перенесення цього жанру з оркестрової музики у фортепіанну. Створені Шопеном, розкриті та відтворені піаністами на концертній естраді музичні образи скерцо є постійним предметом творчо-виконавської інтерпретації.

**Мета статті** – у процесі аналізу трансформаційного шляху жанру скерцо з періоду його зародження до втілення у творчості Ф. Шопена, обґрунтувати своєрідність та актуальність виконавської інтерпретації скерцо № 4 E-dur.

**Методологія дослідження.** При опрацюванні опублікованих матеріалів було використано аналітичний, історико-біографічний та системний дослідницькі підходи, виявлені у таких завданнях: 1) дослідити еволюційний шлях жанру скерцо; 2) у процесі виконавського аналізу четвертого скерцо виявити новаторські засоби виразності, які, певним чином, є основою побудови своєрідних інтерпретаторських концепцій.

**Наукова новизна.** У статті автор виклав власну виконавську ідею трактування скерцо № 4 Ф. Шопена, що базується, головним чином, на вагому історичному підґрунті розвитку жанру.

**Висновок.** Шопен асимілював у переосмисленні цього жанру досягнення Л. Бетховена, що створив класичний прототип скерцо у своїх творах, і на його основі винайшов новий жанровий взірець, наситивши його глибоким змістом та зробивши свої скерцо самостійно розвиненими п'єсами.

У процесі аналізу найважливіших аспектів виконання, притаманних четвертому скерцо, очевидними є новаторські засоби виразності, які складатимуть основу подальших інтерпретаційних версій твору: мелодика, що має синтетичний характер; гармонія, вишукана та складна; особлива ритміка, що вбирає в себе шопенівське *tempo rubato* та, нарешті, форма скерцо, котра базується на класичній тричастинності з рисами сонатності і у Шопена переростає у вільну форму.

На сьогодні фортепіанний стиль Шопена постійно та систематично вивчається. Шопенівська музика стверджує, що істинно великим є національно-грунтівне, широко асимілююче досягнення світового мистецтва, бо плідне те новаторство, котре слугує втіленню нового значущого змісту, розриває класичні традиції, відрізняється сміливістю і, разом із тим, об'єктивною обґрунтованістю.

**Ключові слова:** еволюція, піанізм, стиль, мелодика, формотворення.

**Ljudmila PETRENKO**

concertmaster of the department of orchestral string instruments, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61000

**ORCID:** 0000-0001-5816-1980

**To cite this article:** Petrenko, L. (2024). Aktual'ni pryntsypy vykonavs'koyi interpretatsiyi skertso №4 E-dur Fryderyka Shopena u paradyhmi transformatsiynoho vydozminennya zhanru [Actual principles of performance of Scherzo №4 E-dur by Frederic Chopin in the paradigm of the transformation change of the genre]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 58–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-5-8>

## ACTUAL PRINCIPLES OF PERFORMANCE INTERPRETATION OF SCHERZO № 4 E-DUR BY FREDERIC CHOPIN IN THE PARADIGM OF THE TRANSFORMATIONAL CHANGE OF THE GENRE

*Frederic Chopin's work is considered one of the greatest treasures of world art and, at the same time, it is extremely popular among performing musicians and in today's realities. Having created more than two hundred works for the piano, Chopin is rightly considered one of the bold innovators in art, however, the element of « breaking the old», traditionally associated with innovation, is practically absent in his work: the composer embellished melody, harmony, musical form, interpretation of genres, piano texture and the very sound of the instrument. The fourth scherzo E-dur, to which the article is devoted, is a successful experience of transferring this genre from orchestral music to the piano. Scherzo images created by Chopin, revealed and reproduced by pianists on the concert stage are a constant subject of creative and performing interpretation.*

**The purpose of the article** – in the process of analyzing the transformation path of the scherzo genre from the period of its birth to its embodiment in the work of F. Chopin, to substantiate the originality and relevance of the performing interpretation of the scherzo № 4 E-dur.

**Research methodology.** Analytical, historical-biographical and systematic research approaches were used processing the published materials, identified in the following tasks: 1) to explore the evolutionary path of the scherzo genre; 2) in the process of the performance analysis of the fourth scherzo, to discover innovative means of expression, which, in a certain way, are the basis of the construction of original interpretive concepts.

**Scientific novelty.** In the article, the author presented his own performance idea of the interpretation of Scherzo 4 by F. Chopin, which is based, mainly, on the significant historical foundation of the genre's development.

**Conclusion.** Chopin assimilated in the rethinking of this genre the achievement of L. Beethoven, who created the classical prototype of the scherzo in his works, and based on it he invented a new genre model, saturating it with deep meaning his scherzos independently developed pieces.

*In the process of analyzing the most important aspects of the performance inherent in the fourth scherzo, innovative means of expression are evident, which will form the basis of further interpretive versions of the work: melody that has a synthetic character; harmony, exquisite and complex; a special rhythm that incorporates Chopin's tempo rubato and, finally, the form of a scherzo, which is based on a classical three-part system with features of a sonata and in Chopin's work develops into a free form.*

*Today, Chopin's piano style is constantly and systematically studied. Chopin's music asserts that truly great is the nationally grounded, broadly assimilating achievement of world art, because fruitful is that innovation which serves to embody a new significant content, breaks classical traditions, is distinguished by courage and, at the same time, objective validity.*

**Key words:** evolution, pianism, style, melody, formation.

**Актуальність проблеми.** Вплив музики на людську душу є дуже витонченим і в той же час найбільш потужним. Часто слухач із подивом виявляє, що твір, написаний багато років тому, розповідає про його власні почуття та сподівання, немов композитор зміг зазирнути в душу людини, яку ніколи не бачив. І значною мірою справжність зіткнення з прекрасним залежить від того, ким і як виконується твір. Справжній майстер знаходить у будь-якому, навіть найвідомішому творі, нові грані: це можливо завдяки тонким нюансам, динамічним і темповим відхиленням, різноманітності у видобуванні звуку та іншим виразним засобам. Ці виконавські грані простежуються і в інтерпретації обраного як об'єкт дослідження автором статті Скерцо № 4 польського композитора і піаніста Фридерика Шопена.

Неможливо істинно майстерно інтерпретувати Шопена, не досягнувши най характерних рис його стилю: Шопена як творчої особистості, з властивим їй образно-ідейним світом; Шопена

як унікального піаніста-віртуоза, з його методами та виконавськими переконаннями, і, нарешті, Шопена як композитора-новатора, що використав свою піаністичну майстерність у цьому аспекті і, таким чином, оздобив звучання фортепіано за допомогою індивідуальних прийомів і засобів. Четверте скерцо відноситься до групи творів пізнього періоду творчості композитора. Цей твір – зразок романтичного трактування скерцозності, оновлення тут зазнали практично всі аспекти музичної мови: мелодика, гармонія, особливості формотворення та драматургії. Так, виявлення глибинності та оригінальності новаторства Шопена у сфері скерцо, не досягнувши історичної еволюції цього жанру і у процесі аналізу та порівняння не з'ясувавши привнесених Шопеном індивідуальних стилістичних рис, котрі, у свою чергу, дають змогу говорити про трансформацію жанру в творчості композитора, буде вельми поверховим.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** При написанні статті було опрацьовано низку

джерел, які присвячені: 1) проблемам інтерпретації музичного твору (Москаленко В. Г., 2013), (Хе Веньлі, 2020), (Morski K., 2004); 2) різним аспектам творчості Шопена (Волик О.О., 2018), (Волик О.О., 2021), (Ракул Ю., 2000); 3) питанням унікальних стилістичних рис творчої особистості (Томашевський М., 2005), (Івашкевич Я., 1989); 4) загальній картині фортепіанного мистецтва 19 сторіччя (Кашкадамова Н., 2006), (Александрова О.О., Цимбал О.М., 2021).

**Мета статті** – у процесі аналізу трансформаційного шляху жанру скерцо, починаючи з періоду його зародження до втілення у творах Ф. Шопена, обґрунтувати своєрідність та актуальність виконавської інтерпретації скерцо № 4 E-dur.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Шопен написав четверте скерцо у 1842 році після трагічної смерті одного з близьких його друзів Яна Матушинського. Для Шопена це був переломний період: він важко переживав розрив з батьківщиною, передбачав смерть батька (1844 р.) і розрив з Жорж Санд (1847 р.). Через три роки композитор важко захворів, а помер у 1849 році в Парижі. Називаючи свій твір – «скерцо», Шопен позначив присутність у його музичній мові характерних рис та особливостей цього жанру. *Скерцо* (від італ. scherzo, буквально – «жарт») у XVI столітті – позначення триголосних канцонет, одноголосних вокальних п'єс на тексти грайливого, жартівливого характеру (наприклад, К.Монтеверді «Музичні скерцо»). З початку XVII століття скерцо стає позначенням інструментальної п'єси, близької до капричіо, скерцо увійшло в інструментальну сюїту в якості частини твору (І.С. Бах Партити № 2,3). З кінця XVIII століття скерцо – одна з частин сонатно-симфонічного циклу (симфонії, сонати, рідше – концерту). Як позначення однієї з частин циклу термін «скерцо» вперше використав Й.Гайдн (в «Російських квартетах»), та ці скерцо істотно не відрізнялись ще від менуета.

На ранньому етапі формування жанру позначення Scherzo і Scherzando часом носили фінальні частини циклів, витриманих у парних розмірах. Класичний тип скерцо склався у творчості Л.Бетховена. Крупнішими майстрами скерцо, як частини сонатно-симфонічного циклу на Заході виявились у подальшому Ф. Шуберт та Ф. Мендельсон, що схилився

до своєрідної казкової скерцозності. Так, у XVIII столітті для скерцо є типовими розміри  $\frac{3}{4}$ ;  $\frac{3}{8}$ ; швидкий темп, вільна зміна музичних думок. Скерцо, як правило, пишуться у тричастинній формі, де I і III розділи межують із тріо, більш спокійного та ліричного характеру, а іноді – у формі рондо, з двома різними тріо.

Скерцо (частково підготовлене вже у творчості Гайдна), склалося у Л.Бетховена як вираження гумору, жарту. У своїх творах Бетховен створив стійкий тип скерцо, який відрізнявся:

а) складною тричастинною структурою, що поділялася на короткі та чіткі епізоди і підкреслювала ефект «настирливого» повторення;

б) характерним тематизмом, що заперечував кантиленність і спирався на різкі стаккатні звучання;

в) прийомом протиставлення далеких регістрів і тембрів;

г) навмисним контрастом між енергійною подобою обрамляючих частин і більш статичною серединою;

д) швидким темпом і тридольним метром.

Про Шопена говорять, що він близький до класиків деякою точністю музичної форми. Справді, якщо згадати Шумана і Ліста зі свободою їхніх музичних форм, Шопен уявляється достатньо класичним. Тричастинна форма із тріо, наприклад, у скерцо, полонезах і інших творах, неначе є взірцем класичних тенденцій у його творчості. Тим не менш, подібне визначення досить умовне, тому що Шопен є надзвичайно самобутнім і класичне інтерпретує по-своєму, романтично.

Так, в музиці його творів контрастні образні зіставлення: похмура дійсність і світла мрія, ідеал; реальне та ілюзорне; реальне і «потойбічне»; «земне», «тріховне» і «небесне»; сповнене пристрастей людське життя і спокійна природа, – типові романтичні антитези. Контрасти такого типу не були принагідні музиці Гайдна, Моцарта, Бетховена, у всьому випадку, їх інструментальній творчості. Наприклад, тема «Людина і природа» вирішувалася віденськими класиками не у плані різкого протиставлення, контрастуючі образи знаходились наче в одній площині. Перераховані ж романтичні контрасти-антитези нерідко трактуються як ті, що лежать у різних площинах. Природно, що зіставлення розділів форми, що втілюють такі антитези, істотно відрізняється від класичного

зіставлення першої та середньої частини у тричастинній формі. Однак, безсумнівно, серед романтиків Шопен був найкласичнішим по духу. Дійсно, натура, характер, природні схильності Шопена, звернення до старого (класичного) і нового (романтичного) – все призводило до певної двоїстості. Саме життя вимагало, щоб він використовував обидва аспекти свого таланту – класичний і романтичний – і з'єднав їх в єдине неділиме ціле. Геній Шопена має ніби два обличчя: романтичні пориви співіснують з ясним, тверезим розумом, що мислить точно і раціонально. У багатьох своїх творах, у тому числі і скерцо, Шопен дає чудові взірці поєднання цих двох основ. Охоче за все він звертається до тричастинної форми, вдосконалюючи її та, разом з тим, знаходячи в ній приховані можливості, відкриваючи в ній нові грані. Більш того, він створює на її основі нові композиційні форми, що часто називають «вільними». Але у всіх випадках його форма є ясною точною структурою і зберігає при цьому великий внутрішній романтичний потенціал.

Так і скерцо у Шопена написані в жанрі, сформованому в добу Класицизму. Шопен не порушив контурів традиційної форми, у деякій мірі він зберіг і внутрішні зіставлення тематичного матеріалу, і деякі закономірності розвитку. Тим не менш, в його творчості цей жанр зазнав такого оновлення, що з трудом асоціюється зі своїм класичним прототипом і ніби розпочинає друге життя. Між шопенівськими та бетховенськими скерцо існує чимало подібного. Це, перш за все, невгамовно стрімкий рух. Але в скерцо Бетховена переважають світлі, радісні настрої, а скерцо Шопена – драматичні поеми, що заряджають пристрасним пафосом. У шопенівському скерцо немає й натяку на настрій гри або жарту. Це завжди глибока музика, збуджена, драматична, за винятком останнього скерцо, що схиляється до світлих, гармонійних образів. Разом з тим, виразні засоби шопенівських скерцо тягнуться у своїх витоках до бетховенських образів. Бо скерцозність у Бетховена визначала порушення, в іронічному плані, тієї врівноваженості, гармонійності, котра була ідеалом Класицизму. Шопен, посилюючи цю тенденцію, створив нову трактовку скерцозності – він акцентував риси, що виражають порушення гармонії і посилив драматичну сферу. Можна простежити, як у його скерцо своєрідно, роман-

тично і піаністично втілюються і бетховенський прийом різких стаккатних звучань, і контрастне протиставлення тембрів, і безупинний рух; як бетховенська рондообразність виростає у крупну, практично грандіозну форму, як тричастинна контрастність перетворюється на сонатність, баладна прискореність розвитку знищує безслідно «механістичність» класичної форми, а просторе викладання тем оновлює логічний стержень бетховенського скерцо.

Поєднання романтичної свободи і сміливості трактовки Шопеном музичної форми та його вірність духу класичного принципу відчутне, перш за все, у будові його скерцо, зокрема четвертого. «Взаємини жанру і стилю утворюють «великий текст» і «великий час» музики – її історичний ритм як порядок відповідальних за музичне смислотворення моментів» (Хе Венблі, 2020. с. 35). У цьому творі численні, дещо чудні тематичні утворення виключно природно змінюють одне одного. Але у підсумку весь перший великий розділ виявляється практично зовсім «правильною» сонатною формою. ГП (тт. 1-65) – незамкнений період повторної будови з двох тридцятидвохтактних речень, у кожному з яких є декілька тематичних елементів. ЗП (тт. 66-97) – удвічі коротша, подані схожі шестнадцятитакти, а всередині їх існують по два тематично різних елементи. ПП (тт. 98-145) у домінантовій тональності – період із типовим для класичних сонатних побічних партій розширенням другого речення: перше речення – 16 тактів, друге – 32 такта (каденції уторгнені). Після цього йде восьмитактний додаток. За експозицією слідує розвинута розробка, а потім – реприза. Єдине відхилення від типової сонатної схеми є у тому, що у репризі замість ПП показано перехід до середнього розділу скерцо – *Piu lento (cis-moll)*. Відхилення це досить виправдане: сонатна форма являє собою лише перший розділ великої тричастинності і ПП ще з'явиться у загальній репризі скерцо. Остання відтворює початкову сонатну форму з типовими для Шопена фактурними змінами та з більш раннім, аніж у першому випадку, «утинанням» (стисненням у кінці): після розробки замість репризи відразу йде кода. Велика тричастинна форма, перша частина котрої викладена у сонатній формі, була використана раніше Бетховеном у скерцо симфонії № 9. Там, однак, загальна реприза скерцо повторює I час-

тину буквально, а сонатна реприза у середині I частини також не має відхилень від загальноприйнятої схеми. Пізніше у такій же формі написане скерцо з Першої симфонії Бородіна. Не випадково ці обидва скерцо увіходять до складу симфонії: саме широкий симфонічний розвиток створює передумови для переросту простої тричастинної форми, типової для початкового розділу скерцо, у сонатну. Шопен же створив вільний варіант описаної форми у фортепіанному скерцо. Треба сказати, що лише перше скерцо Шопена написане у звичайній складній тричастинній формі, та не може буди зараховане до вільних форм. В інших же вільно і дуже різноманітно втілені ті чи інші сонатні співвідношення.

Таким чином, якщо у класичних творах скерцо було короткою інтермедією між діями драми, то в Шопена воно живе самостійним життям, окремо від циклу, як завершене вираження духовного життя композитора.

За винятком скерцо №1 h-moll, створення наступних творів цього жанру (скерцо №2 b-moll, №3 cis-moll, №4 e-dur) припадає на пізній період творчості Шопена. Характерно, що за своїм емоційно-образним змістом *четверте скерцо* є контрастним не лише трьом передуючим, але й, в цілому, сфері настроїв, що вирізняє пізній період творчості композитора. Цей твір тяжіє до світлих образів, що визивають асоціації з романтичними картинами «Шелестіння лісу», інші проникнуті «Манфредовським духом»: вируючий дух протесту, виклику – стихія цих творів. Структура скерцо №4, як зазначалось раніше, що базується на традиційній тричастинності з рисами сонатності (у першому та третьому розділах складної тричастинної форми) і зростає у Шопена в форму, що називають «вільною», зумовлює перебування у ній двох протилежних образних сфер: середній розділ скерцо, написаний у паралельній мінорній тональності (cis-moll) і за своєю емоційною наповненістю, і за викладенням музичної мови (тут типовий взірець шопенівської кантилені, що у його творах пізнього періоду є пріоритетною, і за характером звуковидобування і, пов'язаному з цим, темповому відношенні (Рій *lento*) контрастує оточуючим його частинам із властивою їм дробністю музичного матеріала, наявністю стакатних музичних фрагментів, блиском мілкої техніки у віртуозних

пасажах і у синтезі зі стрімким темпом (*Presto*) та мажорним колоритом (E-dur) створюючим легкий, ясний образ, крізь який все ж прориваються інколи напружені інтонації – відгуки не зовнішнього, а внутрішнього, прихованого від очей світу композитора.

Пластичність темпу, природність і органічність вираження нерозривно пов'язані у Шопена з мистецтвом співу на фортепіано. Композитор дуже рано дійшов висновку: людський голос – ідеальний носій почуттів, тобто найтонший інструмент виконання. Про вокальну природу шопенівського піанізма свідчить і його пристрасть до середнього регістру фортепіано, котрий ближче за все у теситурному і тембровому відношеннях до людського голосу (середній розділ скерцо); і ремарки, якими композитор супроводжує свій твір (*cantabile, cantilene, mezza voce, sotto voce, leggiero*); і широке дихання фразировки, що з'єднує окремі мотиви загальною динамічною лінією; і легатна інтерпретація фортепіанного звуку; і характер звуковидобування, що вимагає від виконавця володіння особливим співучим туше, що виключає різкий, грубий звук і в той же час сприяє рельєфності музичної мови. Шопен не припускає у виконанні емоційного перебільшення, черезмірної афектації, все, так чи інакше, підвладне контролю розуму та вимаганням суворого смаку. «Знання, якими повинен володіти виконавець для якомога глибшого осягнення художнього світу композитора, охоплюють досвід інтерпретації опусу, що грається, уявлення в історичній перспективі про «образ» його творця, авторський і епохальний стилі» (Волик, 2021. с. 134). Це свідчить, що спів на фортепіано, до якого прагнув Шопен, не міг бути потужним, форсованим. Шопенівське туше Р. Брейтхаупт знаходив подібним до старогрецької техніки *mezza voce*, чия чарівність полягає у тонкому натяку на невисловлене. Так і музичну мову скерцо композитор уподібнює органічній людській мові, виразність котрої потребує особливого інтонування та фразування. Треба сказати, що музична тканина 1<sup>-го</sup> і 3<sup>-го</sup> розділів твору скоріше більш речитативна, декламаційна, ніж кантиленна, тому що складається з мілких мотивів, фраз, що виписані нотами, різними за тривалістю та штрихами, зумовлюючих, у свою чергу, розмаїття артикуляційних прийомів, поєднаних однією дов-

гою музичною думкою. Шопенівський ідеал – фраза широкого дихання, ніби убираюча в себе, подібно до багатоводної ріки, більш мілкі мелодичні притоки – мотиви. Звідси витікає одна з важливих задач виконавця – так зване «довге» мислення. У скерцо Шопен постійно чергує гру *legato* і *staccato* (1 розділ), однак будь-який різновид *staccato* використовується значно рідше, бо вокальні тенденції у його мистецтві зумовили злитний мелодичний характер пасажів. Фортепіано не було для Шопена безкольоровим інструментом – колорит, звукове забарвлення грали для нього велику роль. Тому особливо важливим у виконанні обраного твору є володіння та використання всіх кольорово-виразних можливостей туше. У скерцо необхідно приділити увагу диференціації звукових пластів: підкреслити головні, у конкретному музичному фрагменті, елементи та, навпаки, загушувати елементи другорядні, надати їм тембральної окраски, встановити необхідне звукове співвідношення, для чого виконавець, в першу чергу, повинен володіти ясністю звукових уявлень та мати достатню технічну розвинутість для їхнього втілення. Тут важливо також пам'ятати, що для Шопена тембр, звукове забарвлення були лише засобом для вираження художнього образу, а не самоціллю. «Характеристики образу «шопенівського фортепіано, що звучить», до яких вдаються у своїх висловлюваннях про спадщину майстра піаністи, так чи інакше викликають асоціації з відкриттями К. Дебюссі» (Волик, 2021, с. 138). В цьому принципова відмінність Шопена, наприклад, від імпресіоністів. В цілому, співучістю проникнута вся шопенівська музична тканина: лінія басового голосу, пасажі та гармонічні фігурації, контрапунктуючі голоси і підголоски. Розвинута система підголосочних ліній дала змогу говорити про підголосочну поліфонію як показову рису шопенівської фактури.

Приємом *legato*, котрим насичене скерцо, являє собою особливу складність у оволодінні, так як є далеким від будь-якого одного стандартного виду *legato*: у Шопена містяться позначення *leggiero e legato*, *leggiero e legatissimo* та сама шкала шопенівського *legato* (*poco legato*, *molto legato*, *ben legato*) свідчить про широкий підхід композитора до проблематики зв'язної гри. Виходячи з цього, всі шопенівські пасажі сприймаються мелодично, і головним піаніс-

тичним прийомом, що сприяє їх виконанню, буде збереження гнучкості кисті при будь-яких комбінаціях пальців, пластична зміна позицій руки за для досягнення м'якої звучності та природності. Кожна нота у Шопена має своє значення, думку, котру він надав їй. Тобіас Маттей, говорячи про чарівність шопенівських пасажів, відзначав, що їх виконання ґрунтується «на індивідуалізації звуків», котра робить гру більш цікавою у порівнянні із бездумним програванням. Завдання піаніста – одним узагальнюючим рухом руки, ніби на єдиному диханні, поєднати велику кількість нот у позиційних групах пасажів, де, у багатьох випадках, авторське позначення *leggiero* пов'язане із виробленням особливо блискучого *legato*, так званої, *jeu perle* («перлинної гри»). Для цього різновиду *legato* необхідні звукова рівність і точність доторкання пальців при мінімумі пальцевого розмаху (пальці практично не відриваються від клавіш) і збереженні гнучкості кисті. У деяких місцях у скерцо припускається і уявне (*pseudo*) *legato*, що досягається за допомогою педалі, а також швидкого переміщення пальців, котре приховує недоліки їх фізичного зв'язування. Для стилю виконання Шопена характерна також особлива манера злегка торкатися клавіш, пливти по них. По-іншому досягається *legato* середнього розділу, мелодична тканина, якого – характерний взірець шопенівської кантилени. Можна сказати, що Шопен відкрив *bel canto* фортепіанної гри: у цій частині скерцо поєднання виразної фразировки, внутрішньої злитності інтонацій та мотивів у границях мелодії, передача загальної динамічної лінії та мелодичної спрямованості фрази, дотик, що властивий руці піаніста, виявляючи якість звучання, грають роль голосових зв'язок співака. Руці Шопен довіряв живе дихання музики – при виконанні протяжних тем необхідно приділяти більше уваги доцільним рухам рук, аби не порушити плинності мелодії.

Відповідно до засобів артикуляції у Шопена знаходяться й засоби динаміки: композитор не терпів різкості і у цій сфері. У данному творі велика сила застосовується у рідких випадках, зокрема при переході до середнього розділу. Сам Шопен, що не мав міцного здоров'я, віддавав перевагу тихій, аніж гучній грі. Звідси, однак не витікає, що композитор-піаніст був прихильником черезмірно тихої гри – він

стверджував, що мелодія повинна звучати, що володіти *forte* не менш важливо ніж *piano*. Для четвертого скерцо більш характерні гармонійні протиставлення світла і тіні, взаємодія різних відтінків, поступове посилення та послаблення звучності (*crescendo* і *diminuendo*) для позначення як коротких динамічних підйомів і спадів, так і досить тривалих, що приводять або до кульмінації, або до повного згасання, вичерпування звучання. Але перевагу тут Шопен віддає середнім градаціям – у скерцо відсутні динамічні перебільшення і крайнощі. Характерно, що окрім *crescendo* та *decrescendo* (із додаваннями *rosso*, *rii*), що використовуються у вигляді хвильоподібної лінії, Шопен застосовує такі прийоми як *sforzando* (різке, коротке посилення звучності), *fr* (раптове, миттєве послаблення звучності), *smorzando* – ледь помітне послаблення вже значно ослабленого до цього звучання (впритул до його зниження). Шопен любляв акцентувати інтонаційно значимі звуки, звідси конструкція виконання у нього не була хиткою, розпливчатою. Акцентування у скерцо окрім *sf* містить ще й графічні позначення  $>$  (динамічний акцент) та  $\wedge$  (агогічний). Шопен виділяє також хроматизми в мелодії, зміну гармонічних функцій для посилення емоційної виразності.

Треба відзначити, що при виконанні Шопена істотним є вірне розуміння почуття ритму в його творі. Сам композитор надав ритму великого значення: йому належать слова про те, що ліва рука повинна бути своєрідним диригентом, що організує гру піаніста. Разом із тим, Шопену була притаманна особлива манера віртуозності, котру він сам зазвичай позначав терміном *tempo rubato*. Це удаване протиріччя пояснюється тим, що зрозуміти шопенівське *rubato* неможливо, не відчуваючи загальної ритмічної лінії. *Rubato* Шопена означає невимушеність, але не безлад: ліва рука (особливо у середньому розділі скерцо) повинна суворо дотримуватися такту, в той час як права вдається до фантазування. Для піаніста така манера виконання уявляє собою чималу складність, цю манеру потрібно відчувати, розуміти: злити в одне ціле м'якість і твердість, гнучкість та визначеність, поєднати розміреність та закономірність природної шопенівської мови, в якій уповільнення не лише чергуються, але й компенсуються прискореннями. *Rubato* у Шопена

то виникає раптово, то готується передуючим епізодом; то зберігає певний імпульс руху, то видозмінює його у тій чи іншій мірі. Важливо, що *rubato* пов'язане не лише із темпоритмом, але і з артикуляцією, динамікою, колоритом звучання, що також необхідно враховувати при виконанні твору.

У процесі виконавського трактування скерцо неможливо не зачепити такого важливого аспекту як педалізація. Шопен шляхом своїх уявлень про застування педалі відкрив недосліджений світ нових звуків та вібрацій. Він розробив власну алхімію звуків, створюючи гармонії надзвичайної свіжості і, таким чином, відкриваючи нові обрії музичної поезії. Отже, Шопен проявив себе як новатор у цій сфері. Усвідомлюючи, що лише одними пальцями не втілити багатьох задач, композитор широко використовує у творі фактурну педаль, тобто педаль, зумовлену характером фактури. Шопен не фіксує у запису реальну музичну тканину, його запис враховує використання гармонічної педалі, позначення котрої вказують реальну тривалість басів. Тому, у першу чергу, виконавцю потрібно пізнати музичну ідею, котра в змозі визначити характер звучання та, звідси, узяття педалі. Багато що у педалізації визначається характером мелодичної лінії, її рельєфом, рухом; має значення і якість звуку, його заокругленість, повнота, протяжність. Там, де мелодія повинна ясно виділятися на гармонічному фоні, використання педалі більш часте і гнучке. Тонко відчував Шопен і своєрідність безпедальної звучності, моментами сухої, колкої, але, у контрасті з густою педальною звучністю, вельми цікавою і художньою необхідною. В цілому, педаль слугувала Шопену засобом збагачення звучання, засобом, що забарвлював звучання у свіжі тони, надав йому наспівності та протяжності. Шопен завжди вважав педаль одним з головних засновників краси та благородства фортепіанного звуку.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Шопен асимілював у переосмисленні цього жанру досягнення Л. Бетховена, що створив класичний прототип скерцо у своїх творах, і на його основі винайшов новий жанровий взірць, наситивши його глибоким змістом та зробивши свої скерцо самостійно розвиненими п'єсами.

У процесі аналізу найважливіших аспектів виконання, притаманних четвертому скерцо, очевидними є новаторські засоби виразності, які складатимуть основу подальших інтерпретаційних версій твору: мелодика, що носить синтетичний характер; гармонія, вишукана та складна; особлива ритміка, що вбирає в себе шопенівське *tempo rubato* та, нарешті, форма скерцо, котра базується на класичній тричастинності з рисами сонатності і у Шопена переростає у вільну форму. Шопенівська музика стверджує, що істинно великим є національно-

грунтівне, широко асимілююче досягнення світового мистецтва, бо плідне те новаторство, котре слугує втіленню нового значущого змісту, розриває класичні традиції, вирізняється сміливістю і, разом з тим, об'єктивною обґрунтованістю.

На сьогодні фортепіанний стиль Шопена постійно та систематично вивчається, що дає змогу говорити про неосяжні творчі пошуки виконавців у сфері втілення образів та ідей скерцо на концертній естраді та подальші інтерпретаційні дослідження.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Александрова О.О., Цимбал О.М. Зарубіжна музична література. Ч.2: навч.посіб. Харків, 2021. 123 с.
2. Волик О.О. Конфігурація піанізму та композиції у творчій свідомості Ф. Шопена. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: зб.наук.праць, Вип 2*. Харків, 2018. С. 109–113.
3. Волик О.О. Поетика етюдів Фридерика Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації: автореф. дис...док. філософії:025.02. Київ, 2021. 226 с.
4. Івашкевич Я. Шопен: біогр. повість. Київ, 1989. 203 с.
5. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя: підручник. Тернопіль: Астон, 2006. 608 с.
6. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво Шопена: науково-методичний нарис. Тернопіль: Астон, 2000. 80 с.
7. Москаленко В.Г. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. Нац. муз.акад. України ім. П.І. Чайковського: зб. статей.Вип.20*. Київ, 2002. С. 3–13.
8. Москаленко В.Г. Про специфіку музичної інтерпретації. *Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб.* Київ, 2013. С. 7–34.
9. Ракул Ю. Про фонічні особливості шопенівського стилю у зв'язку з інструментарієм. Фридерик Шопен. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського: зб. ст. Вип.9* Київ, 2000. С. 134–150.
10. Фридерик Шопен: збірник статей. Львів: Сполом, 2000. 400 с.
11. Хе Веньлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2020. 203 с.
12. Bronarski L. Harmonika Chopina. Warszawa: Tow. Wyd. Muzyki Polskiej, 1935. 480 s.
13. Chominski J. M. Formy muzyczne. T.1. Krakow: PWM, 1954. 278 s.
14. Hudson R. Stolen Time: The History of Tempo Rubato. Oxford: Clarendon Press, 1994. 473 p.
15. Morski K. Interpretations of the Works of Chopin: A Comparative Analysis of Different Styles of Performance. *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2004. 164 s.
16. Tomaczewski M. (2005). Chopin: czlowiek, dzieło, rezonans. Krakow: PWM.
17. Tomaczewski M. Fenomen i paradoks muzyki Chopina. *Ethos*, 73/74, 2006. 317–330 s.

#### REFERENCES:

1. Aleksandrova O.O., Tsybmal O.M. (2021). Zarubizhna muzychna literatura. CH 2 [Foreign musical literature P. 2]. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Bronarski L. (1935). Harmonika Chopina [Chopin's Harmonica]. Warszawa: Tow. Wyd. Muzyky Polskiej [in Poland].
3. Chominski J.M. (1954). Formy muzyczne. T. 1 [Musical forms. T. 1]. Krakow: PWM [in Poland].
4. Frederic Chopin: collection of articles. (2000). L'viv: Spolom [in Ukrainian].
5. Hudson R. (1994). Stolen Time: The History of Tempo Rubato. Oxford: Clarendon Press [in English].
6. Jvashkevich Yu. (1989). *Chopin*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
7. Kashkadamova N. (2006). Istoriya fortep'yannoho mystetstva 19 storichcha [History of piano art of the 19<sup>th</sup> century]. Ternopil': Aston [in Ukrainian].
8. Kashkadamova N. (2000). Fortepianne mystetstvo Shopena: nauково-metodychnyy narys [Chopin's piano art: a scientific and methodological essay]. Ternopil': Aston [in Ukrainian].



9. Khe Ven'ly. (2020). Khronotopichni zasady fortepiannoyi tvorchoosti F. Shopena: interpretatyvno-styl'ovyy pidkhid [Chronotopic principles of F. Chopin's piano work: an interpretive and stylistic approach]. Autoref. Diss...Ph.D. of art studies: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
10. Morski K. (2004). Interpretation of the Works of Chopin: A Comparative Analysis of Different Styles of Performance. *Chopin in Performance: History, Theory, practice*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina [in English].
11. Moskalenko V.G. (2002). Pro rozumynnya muzychnoho tvoru [About understanding a musical work]. *Scientific journal National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: a collection of articles. Is. 20*. Kyiv, 3–13 [in Ukrainian].
12. Moskalenko V.G. (2013). Pro spetsyfiku muzychnoyi interpretatsiyi [About the specifics of musical interpretation]. *Lectures on musical interpretation: study guide*. Kyiv, 7–34 [in Ukrainian].
13. Rakul Yu. (2000). Pro fonichni osoblyvosti shopenivs'koho stylu u zv'yazku z instrumentarium. Fryderyk Shopen [About the phonic features of Chopin's style in connection with the instrumentation. Fryderyk Chopin]. *Scientific journal National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: a collection of articles. Is. 9*. Kyiv, 134–150 [in Ukrainian].
14. Tomaczewski M. (2005). Chopin: czlowiek, dzieło, rezonans [Chopin: man, work, resonance]. Krakow: PWM [in Poland].
15. Tomaczewski M. (2006). Fenomen I paradoks muzyki Chopina [The phenomenon and paradox of Chopin's music]: *Ethos. 73/74* [in Poland].
16. Volyk O.O. (2018). Konfiguratsia pianizmu ta kompozytsiyi u tvorchiy svidomosti F. Shopena [Configuration of pianism and composition in the creative consciousness of F. Chopin]. *Traditions and innovations in higher architectural and art education. Is.2: coll.of scien.works*. Kharkiv, 109–113 [in Ukrainian].
17. Volyk O.O. (2021). Poetyka etyudiv Fryderyka Shopena: muzykoznavcha ta vykonavs'ka interpretatsiyi [Poetics of Frederic Chopin's etudes: musicological and performing interpretations]. Doctor of Philosophy thesis: 025.02. Kyiv [in Ukrsinian].