

Денис Яворський

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕТЮДІВ ОПУСУ 25 ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

Романтичне мистецтво належить до тих художніх явищ, складність і проблемність яких дає змогу повною мірою усвідомити часова дистанція. Праці, у яких об'єктивно оцінюється цей напрям, у зарубіжному і вітчизняному музикознавстві створено в останню третину ХХ століття. Серед них – дослідження М. О. Єщенко, К. Д. Зенкіна, Є. Г. Рощенко, М. Томашевського. У цих роботи розглядаються питання, пов'язані із творчістю романтиків різних поколінь. Водночас у спадщині Ф. Шопена, як і інших представників музичного романтизму, багато проблем ще очікує на дослідження. Саме до них належить і питання жанрового позиціонування етюдів польського майстра, яке сформувалося на основі тривалої виконавської практики.

Відомо, що етюд як жанр був осмислений у ХІХ столітті. Але ще задовго до того, як він отримав таку назву, існували жанри (наприклад, сонати Д. Скарлатті), у яких помітною була зорієнтованість на формування певних технічних навичок. Завдяки М. Клименті, К. Черні, та інших педагогів-композиторів склалася традиція розглядати етюд, як самостійну п'єсу інструктивної спрямованості. Подібне ставлення до етюдів, характерне для музикантів того часу, було спроектоване і на етуди Ф. Шопена. Вони оцінювалися як енциклопедія тих складних прийомів, які композитор використав у своїх інших творах. Цей «канонічний» підхід до його етюдів як до інструктивного жанру не сприяв активному зацікавленню ними як у російському, так і в українському музикознавстві. Більш того, акцентування в етюді насамперед інструктивної функції і виконавцям, і дослідникам завважало помітити суттєві перетворення жанру. У концертній практиці домінувала традиція виконання окремих етюдів 10 і

25 опусів у різних комбінаціях. Залучення цих етюдів до програми пов'язувалося з демонстрацією тих чи інших технічних умінь і можливостей виконавця. Цей традиційний погляд завадив побачити принципові відмінності етюдів Ф. Шопена ор. 10 і ор. 25 від етюдів його сучасників (М. Клементі, І. Мошелеса та ін.). Актуальність дослідження полягає у виявленні специфіки авторського підходу в композиційному рішенні 25 опусу етюдів.

Мета статті – шляхом виявлення в 25 опусі етюдів Ф. Шопена наскрізної багаторівневої драматургії довести наявність рис циклічності.

До жанру етюдів Ф. Шопен звернувся ще в 1828 році, почавши роботу над створенням опусу № 10. Живучи в цей час у Варшаві, він був добре обізнаний із багатьма досягненнями та художніми тенденціями в сучасному музичному мистецтві. Виступи Н. Паганіні, а також відомих піаністів-віртуозів, таких як І. Мошелес, Ф. Калькбреннер, спонукали Ф. Шопена до вдосконалення і розвитку власного піаністичного арсеналу, який би відповідав його художнім запитам.

Принцип, що покладений у основу кожного етюдів, полягав у виборі певного виду техніки, завдяки якому композитору вдалося втілити ті чи інші образи, незважаючи на всю обмеженість засобів. На відміну від Ф. Ліста і Р. Шумана, Ф. Шопен залишив жанру масштаби мініатюри¹ з одним видом техніки, отже, майже одним типом образності, витриманої від початку і до кінця твору. Відзначимо, що романтики вже робили спробу мінімальними засобами досягти високого художнього результату. Прикладом є деякі шубертівські експромти і музичні моменти, каприси Н. Паганіні, «навчальні» етюди композиторів-педагогів, написані для розвитку певного виду техніки. Але ніхто з піаністів до Ф. Шопена не пере-

¹ Винятком є деякі етюди ор. 25, які тяжіють більше до середньої форми.

творив жанр етюд, інструктивний за своєю природою, на художній твір концертного репертуару.

Жанр етюд найбільш підходив для будь-яких експериментів: по-перше, тому, що не мав сформованих канонів, чим давав широке поле для експериментування; по-друге, тому, що своєю програмною установкою на віртуозність відповідав прагненню романтиків до винятковості.

Новаторство Ф. Шопена полягало в тому, що він уперше розширив можливості жанру як щодо форми, так і щодо образності. З одного боку, композитор (у низці випадків) розсунув його рамки від мініатюри до форми середнього порядку, з іншого – показав широкий спектр образності, який сприяв винаходу нових технічних ресурсів і наразі призвів до перевороту в розумінні самого жанру. Саме у Ф. Шопена вперше з'являються повільні етюди, технічним завданням яких стало відпрацювання плавного, співучого туше, найбільшого *legatissimo*.

Але не тільки окремі етюди являють собою унікальне явище. Розглянемо етюди ор. 10 Ф. Шопена з погляду циклу. Об'єднання одножанрових мініатюр у цикл є глибоко новаторським. Нагадаємо, що в той час, коли Ф. Шопен створював свій 10 опус, Ф. Ліст написав лише свої «Юнацькі етюди», Р. Шуман же розпочав роботу над «Симфонічними етюдами» тільки в 1834 році. Як цементуюче начало для перетворення послідовності дванадцяти етюдів на цикл Ф. Шопен використовував закономірності образного, метричного, ладотонального, темпового, фактурного розвитку, властиві багаточастинним циклічним формам. Комплексний аналіз усіх п'єс опусу дав змогу виявити в його драматургії риси сонатності, рондальності, варіаційності, як форм другого порядку, якими підсилено єдність цілого.

Опублікувавши перший зошит¹, Ф. Шопен одразу ж розпочав роботу над наступним, 25 опусом етюдів, який

¹ Етюди ор. 10 створювалися з 1828 по 1832 роки.

створювався також близько 5 років і був завершений в 1837-му. Як і в попередньому, 10 опусі, етюди 25 опусу композитор також організував у цикл зі своєю особливою драматургією. Як уже зазначалося, головною ознакою циклічності у будь-якому опусі мініатюр є наявність наскрізної багаторівневої драматургії, у якій наявні формотворний, темповий, тональний, метричний, фактурний, образний ряди. Аналіз дав змогу виявити ознаки циклічності і в 25 опусі етюдів Ф. Шопена.

Починаючи аналіз із темпової характеристики, зазначимо, що історично ключовим для об'єднання окремих п'єс у циклічну послідовність був принцип контрасту. Оскільки характер і темп твору були нерозривно пов'язані між собою, терміни, які з'явилися у професійній музиці, позначали як характер образності, так і швидкість руху. Тож темповий показник став найважливішим у драматургії циклічного твору. В ор. 25 переважають етюди з темповим позначенням *Allegro*: із 12 їх 7 (№ 1, 3, 6, 9, 10, 11, 12). Але за кожним *Allegro* стоять різні характери, які уточнюються певними ремарками та позначеннями. Так, уже в етюді № 1 до *Allegro* доданий дуже важливий коментар *sostenuto*, завдяки чому окреслюється водночас і емоційний стан, і сам рух п'єси. *Allegro* вказує на рухливість дрібних нот у фактурі, а терміном *sostenuto* позначено радше образність етюду, внутрішній стан спокою і безтурботності. В етюдах № 3 і № 6 є лише одне позначення *Allegro*, що вказує на їх проміжну функцію в темповій драматургії опусу. Уточнення з'являється в етюді № 9, у якому Ф. Шопен вживає термін *assai* для посилення і без того швидкого темпу. Часто виконавці, ігноруючи додаткове зазначення *assai*, виконують цей етюд досить повільно, тому втрачається штрих, дуже подібний до скрипкового. Дві шістнадцяті ноти під лігою і два *spiccato* в правій руці у поєднанні зі стрибаючою (ніби смичком по струнах) фактурою

лівої руки (бас-акорд) сприяють створенню кокетливого, легковажного образу, посиленого коментарем *leggiero*¹.

Останні три етюди створюють в темповому відношенні ілюзію тричастинної форми. Так, етюдам № 10, 11, 12 відповідають темпові позначення *Allegro con fuoco*, *Allegro con brio*, й *Allegro molto con fuoco*. Як бачимо, образно-емоційне позначення *con fuoco* знаходиться по краях цього блоку. Насамперед упадає в око спорідненість понять «з жаром» і «з вогнем», якими позначений головний темповий острів *Allegro*. Важливим елементом є також застосування терміна *molto* в останньому етюді, що не тільки додає «вогню» в цей твір, а й приводить до найвищої кульмінаційної точки в усьому опусі. Таким чином, динаміка образної драматургії головного темпового позначення *Allegro* спрямована від *Allegro sostenuto* до *Allegro molto con fuoco*. Загалом же розвиток темпово-образних характеристик є важливим чинником драматизації всього опусу і дає змогу виявити в ньому риси циклічності.

Наступною важливою драматургічною ланкою опусу є логіка метроритмічного розвитку етюдів. Тут переважає чотиридольний метр у варіанті *alla breve*, який домінує з інтонаційних, гармонічних, ритмічних і низки інших причин. Відзначимо й особливість організації метричної системи опусу. Вона полягає у чергуванні етюдів із чотиридольним метром з етюдами, які мають тридольний метр, починаючи з другого і закінчуючи восьмим. Після чого остаточно встановлюється влада чотирьохдольного метра. Таке співвідношення метрів наче символізує протистояння двох сфер, що закінчується повною перемогою однієї з них. Підкреслимо й ознаки тричастинної структури у метричній драматургії опусу. Так, у перших трьох етюдах умовно експонуються головні різновиди метрів – це простий чотиридольний, чотиридольний *alla breve* і тридольний. З четвертого по восьмий етюди ці метри

¹ Цей скрипковий штрих набуває необхідного колориту й ефекту тільки в дуже швидкому темпі.

зіставляються. Дев'ятий же є метричною дімінуцією восьмого і тому мислиться як єдине ціле з ним. Нарешті, у трьох останніх етюдах представлено сферу панування чотиридольного метру *alla breve*.

Після розгляду перших двох драматургічних рядів необхідно вказати не тільки на домінування темпу *Allegro* з його значеннями і чотирихдольного метру, а й на їх взаємозв'язок. Кінець опусу свідчить не тільки про тотальне панування цих двох начал, а й про органічне їх поєднання, що дає право говорити про формування міцної синтетичної бази для створення циклу.

У фактурному плані також помітно безліч зв'язків, які вказують на наявність циклічності в цьому опусі етюдів. У результаті аналізу фактурного розвитку виявляємо ознаки тієї ж тричастинної структурованості, яка спостерігалася при розгляді метричної драматургії опусу. Перші два етюди мають яскраво виражену поліритмію, що, безумовно, скріплює їх крім образної подібності ще й фактурними засобами у єдине ціле. Четвертий і дев'ятий етюди подібні завдяки наявності стрибкової техніки в лівій руці. У середині цієї «арки» вміщені етюди № 6 – терцієвий і № 8 – секстовий, які є зразком не тільки інтервальної спорідненості, а й шопенівського принципу утримання одного виду техніки від початку і до кінця п'єси. Якщо всі згадані етюди мали прозору фактуру, то три останні містять щільну фактурою лістовського типу. Тут представлені різноманітні види техніки – октавна, акордова, дрібна, арпеджіо. Усе це, враховуючи ще і посилену динаміку, надає враження грандіозності і пафосності. За формою всі етюди мають тричастинну структуру. З одного боку, це свідчить про завершеність кожного етуду, з іншого боку, враховуючи факт контрастування середніх розділів етюдів із крайніми, створюються умови, які сприяють наскрізному образному розвитку опусу і об'єднанню п'єс у єдине ціле.

Нарешті, одним із головних чинників об'єднання етюдів у цикл з ознаками тричастинної композиції є тональна драматургія опусу. Умовна перша частина, виявлена у процесі аналі-

зу вказаних драматургічних рядів, складається з трьох етюдів. У першій парі використовується принцип паралельності мажору та мінору, представлений тональностями *ля-бемоль мажор* і *фа мінор*, третій написаний в однойменному до другого мажорі (*фа мажор*). Подібна тональна логіка, як відомо, була типовою для тем експозиції у сонатних формах романтиків і покикана виявити спорідненість, або навіть єдність протилежних образів. У наступних шести етюдах застосований принцип кварто-квінтового тонального зіставлення, який був характерною ознакою класицистичних сонатних експозицій і використовувався для підкреслення образної протилежності тем. Завдяки цьому співвідношенню утворюються три пари етюдів: № 4 – № 5 (*ля мінор*, *мі мінор*), № 6 – № 7 (*соль-дієз мінор*, *до-дієз мінор*), № 8 – № 9 (*ре-бемоль мажор*, *соль-бемоль мажор*). Вони формують умовний середній розділ опусу. Своєю чергою, етюди № 4, № 5, № 6 і № 7 виокремлюються у мінорний блок у середині циклу, завдяки якому помітним є образний акцент, оскільки мажорна сфера представлена лише двома етюдами. Аналізуючи динаміку розвитку образності етюдів першого мінорного блоку, зазначимо тотальне згущення темних барв. Що стосується двох мажорних мініатюр, які йдуть за мінорним блоком, то вони також мисляться як єдине ціле. Ці два етюди виконують функцію світлої інтермедії між похмурими сферами попереднього і подальшого блоку.

Три останні етюди, які є фінальною частиною, в тональному плані являють собою цікаву картину. Підбір тональностей – *сі мінор*, *ля мінор*, *до мінор* – має важливе драматургічне значення. Так, у тональності *сі мінор* I ступінь є II ввідним тоном для *ля мінору* і VII ввідним для *до мінору*. Вона ж «вводить» останній розділ опусу до трагічної фази, у якій лише наприкінці етюду *до мінор* виникне проблиск просвітлення. У цьому останньому, дванадцятому, етюді Ф. Шопен свідомо замінює *до мажор до мінором*, що свідчить про неохитну драматизацію всього циклу.

Що стосується образності етюдів 25 опусу, то підкреслимо посилення тих тенденцій, які були зазначені, насамперед, у то-

нальній, темповій, фактурній драматургії. Ідеться про драматизацію образної сфери від світлих ліричних мініатюр до глибоко трагічних полотен, які вражають своєю масштабністю і напруженням пристрастей. Першою важливою передумовою для формування такої образності є переважання мінорної сфери в опусі. Із 12 етюдів лише чотири написано в мажорних тональностях. Серед них етюд № 3, 8, 9 відіграють роль контрастних епізодів у драматургії опусу, а № 1 не тільки не суперечить загальній логіці розвитку, а й плавно вводить до ліричної мінорної сфери наступних етюдів.

У структурі образної картини опусу також виявляються ознаки тричастинності: головні мінорні блоки відокремлені мажорними етюдами, які виконують, як уже говорилося, інтермедійну роль. Вони є тими рубежами, які плавно з'єднують важливі драматургічні розділи опусу. Перший розділ складають два початкові етюди, які, за спогадами Р. Шумана, Ф. Шопен завжди виконував у парі. Більше того, за версією І. Белзи, вони є «музичними портретами» Антонія і Марії Водзинських, що ріднить їх не тільки жанрово, а й на рівні образної семантики. Їх образну єдність підкреслено подібністю фактурної та метроритмічної організації і тонального спорідненості.

Етюд № 3 є тим «посередником», який поєднує в собі якості попередніх і наступних етюдів. Так, з одного боку, завдяки тому, що *фа мажор* етюд № 3 є однойменним *фа мінору* етюд № 2, третій сприймається його органічним продовженням. З іншого боку, подібний гострий штрих і активний ритмічний рисунок ріднить третій етюд із наступним четвертим. Розглядаючи характерні відмінності між етюдами двох блоків, відзначимо певну меланхолійність у першому розділі і поступове нагнітання емоційного напруження в другому, яке приходить до своєї першої кульмінації в етюд № 7. Стосовно другого розділу відзначимо особливу закономірність, яка полягає в чергуванні дієвого початку і наступного пасивного, мрійливого (етюди № 4 та № 5, № 6 і № 7). Етюди № 4 і № 6, у яких утілено дієвість, створено у чотири-

дольному метрі, тоді як зосереджені на різних іпостасях ліричної образності № 5 і № 7 – у тридольному. Усі чотири етюди написані в мінорних тональностях, послідовність яких також сприяє поступовому зростанню напруження. Так, перші дві тональності (*ля мінор*, *мі мінор*) мають більш широкий семантичний спектр і можуть виражати різні стани: від світлого смутку до трагізму. Водночас, дві наступні (*соль-дієз мінор* і *до-дієз мінор*) асоціюються в музичній практиці з певним драматичним началом. У цьому розділі з чотирьох етюдів виділено останній етюд (*до-дієз мінор*), який є першою і єдиною *тихою* кульмінацією всього опусу. Тридольна метрика у поєднанні з темповим позначенням *Lento* посилює драматизм етюдів і ріднить його з жанром елегії.

Наступні етюди-інтермедії № 8 і № 9, як уже йшлося, мисляться цілісно завдяки загальному світлому колориту. Етюд № 8 надає звучанню жвавого танцювального відтінку, чому сприяє його метроритмічна і гармонічна організації, а також швидкий темп (*Vivace*). У фактурному плані переважають секстові конфігурації, завдяки яким створюється гнучка і наспівна мелодична лінія – на відміну від монотонних терцієвих пасажів етюдів № 6. Закінчення етюдів репрезентоване висхідним хроматичним ходом, який підсилюється динамічним наростанням. Вживання такого прийому наприкінці твору в кульмінації є незвичайним для етюдів і застосовується вперше. В Етюдів № 9 продовжено розвиток образності, він є останньою п'єсою опусу, яка має світлі барви. Ці етюди вже не виконують функцію допоміжної ланки, як етюд № 3, а різко відтіняють похмурість попередніх і драматизм наступних п'єс.

Третім розділом є етюд – як зразок великого концертного романтичного жанру. Тут образність, яка є вираженням стану болю і страждання, доходить до апогею у своєму розвитку, починаючи від бурхливих октавних пасажів 10-го етюдів, які переходять у жалобний марш 11-го, і закінчується дзвоном етюдів № 12. Усі три п'єси, як і етюди попередніх розділів, побудовано

за принципом драматичного наростання. Цьому сприяє, насамперед, темпова драматургія, яка свідчить не стільки на прискорення темпу, скільки про посилення патетики в кожному наступному етюді. Велике значення має фактурний розвиток від октавної техніки у 10-му етюді до довгих арпеджованих пасажів у 12-му. Для посилення трагічного початку в останньому етюді Ф. Шопена дублюється фактура. У цьому виявляється його унікальність, бо ніде ще Ф. Шопен не дублював фактуру від початку і до кінця твору. Етюд цей є найвищою точкою напруження, до якої поступово рухалися всі п'єси опусу. Якщо етюд № 7 був першою тихою кульмінацією 25 опусу, то етюд № 12 увібрав у себе весь драматизм, накопичений протягом усього опусу, і «виплеснув» його з усією силою й експресією. Лише наприкінці 12-го етюдів відбувається зміна мінорного ладу на мажорний, що сприймається як символ перемоги світлого начала над похмуриєм.

На додаток до образної драматургії підкреслимо ще один момент, який стосується жанрових рефлексій в етюдах 25 опусу. Помітно відчувається належність до жанру елегії етюдів № 7, пісенний початок чуємо в середніх розділах етюдів № 5 і № 10, нарешті, згадуваний не раз жалобний марш в етюді № 11 – усе це свідчить про наявність в етюдах жанрових підтекстів. Крім указаних епізодично використовуваних жанрів, в опусі наявні два лейтжанри, які поділяють між собою сферу впливу. Такими є поема і вальс. Ознаки поемності найбільше відчутні в етюдах драматичного змісту № 7, № 10, № 11, № 12. Вони відзначаються розгорненим тематичним матеріалом, масштабністю форми. Вальсовість також пронизує значну частину музичної тканини опусу. Наявність інтонацій і метроритмічних фігур цього жанру відчувається майже в усіх етюдах від першого по восьмий, особливо в № 1, № 2, № 3, № 5, № 8. На прикладі останніх відзначимо широту граней, якими охоплено емоційний спектр цього жанру. Етюд № 1 – це далекий і приємний спогад про вальс. Етюд № 2 – це вальс дещо екзальтований, пристрасний. Етюд № 3 – світлий і життєрадісний, сповнений іскрометно-

го гумору. Етюд № 5 – мрійливий, зі щемливим сумом. Нарешті, етюд № 8 – зразок світлої лірики, квінтесенція попередніх мажорних і мінорних «вальсів». Елемент вальсовості притаманний і етюду № 6, на що вказує мірний круговий рух фактури в басу. У зазначених етюдах з рисами поемності місця вальсовості не знаходиться.

Таким чином, у статті на прикладі формотворчої, темпової, тональної, метричної, фактурної, образної логіки розвитку в 25 ор. етюдів Ф. Шопена виявлено наявність наскрізної багаторівневої драматургії. Усі драматургічні ряди в статті розміщено в тому порядку, який найбільш послідовно пов'язує їх один з одним і веде до найвищого з них. Так, темповий і метричний рівні закладають фундамент драматургії циклу, бо формують його головні характерні риси, перекидаючи тим самим міст до останнього пласту – образності, яка є найбільш значущим чинником у драматургії циклічного твору. Усі шість рядів указують на тричастинну структуру опусу. Цей важливий факт, яким скріплюються етюди в одне ціле, як і всі вказані пункти, дає змогу розглядати цей опус етюдів як цикл одножанрових мініатюр.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Шопен / И. Бэлза. – М. : Наука, 1968. – 379 с.
2. Ещенко М. А. Этюды Шопена и некоторые вопросы их интерпретации / М. А. Ещенко. – К. : Каравелла, 2003. – 112 с.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М., 1997. – 509 с.
4. Ещенко М. А. Этюды Шопена / М. А. Ещенко // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 3. – М., 1973. – С. 178–187.

Яворський Денис. Композиційні особливості етюдів опусу 25 Фридерика Шопена. Проаналізовано драматургію опусу, виявлено комплекси виразних засобів, що мають наскрізний розвиток протягом всіх етюдів і сприяють об'єднанню окремих п'єс у єдиний цикл. Простежується темпова, тональна, метрична, фактурна, образна, жанрова логіка розвитку в 25 ор. етюдів Ф. Шопена, доводиться наявність ознак тричастинної композиції у організації цілого і правомірність його позиціонування як циклу одножанрових мініатюр.

Ключові слова: етюд, драматургія, цикл.

Яворский Денис. Композиционные особенности этюдов опуса 25 Фредерика Шопена. Анализируется драматургия опуса, выявляются комплексы выразительных средств, которые имеют сквозное развитие на протяжении всех этюдов и способствуют объединению отдельных пьес в единый цикл. Прослеживается темповая, тональная, метрическая, фактурная, образная, жанровая логика развития в 25 опусе этюдов Ф. Шопена, доказывается наличие признаков трехчастной композиции в организации целого и правомерность его позиционирования как цикла одножанровых миниатюр.

Ключевые слова: этюд, драматургия, цикл.

Yavorskiy Denis. The Composition Features of Frédéric Chopin's Etudes op. 25. The opus dramatic art is analyzed, complexes of expressive means which have through development throughout all etudes come to light and promote association of separate plays in a uniform cycle. The tempo, voice-frequency, metric, impressive, figurative, genre logic of development in 25 opus of etudes of F. Chopin is traced, presence of signs of a three-private composition in the organisation whole and legitimacy of its positioning as cycle of one-genre miniatures is proved.

Key words: etude, dramatic art, a cycle.