

0 (082)
724

ПЕДАГОГІЧНІ НАУКИ

Випуск XXXVIII

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ МУЗИКИ ШОПЕНА В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ

Небагато є композиторів, чия творчість відноситься до унікальних досягнень світового музичного мистецтва, користується величезною популярністю й водночас доступна для найширшої слухацької аудиторії. Творчість геніального польського композитора Фридеріка Шопена відноситься до таких.

Серед шедеврів світового значення вона займає особливе, виняткове місце. Якщо інші найвидатніші композитори минулого, наприклад, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен, М.І. Глінка, П.І. Чайковський виявили себе в найрізноманітніших музичних жанрах і створювали монументальні твори – опери, симфонії, кантати, ораторії, романси, інструментальні концерти, фортепіанні мініатюри і т.ін., то Шопен обмежив свою творчість винятково фортепіанною музикою, переважно творами невеликого об'єму. Й незважаючи на це, творчість Шопена посідає місце в одному ряду з названими геніальними творцями.

З моменту свого виникнення музика Шопена посідає центральне місце в репертуарі піаністів різних країн, що концертують по світу, й стійко зберігає його по сьогоднішній день, незалежно від появи різноманітних стильових напрямків у виконавському мистецтві. Постійне звертання піаністів до творів Ф. Шопена сприяло народженню самостійної галузі у фортепіанному виконавстві, пов'язаної з тлумаченням музики польського композитора, а піаністів стали називати “шопеністами”. І, як не дивно, саме у творчості “шопеністів” найбільш повно відбилися розвиток і зміна всіх піаністичних стилів періоду другої половини ХІХ–ХХ ст.

Тема шопенівського фортепіанного мистецтва й проблематика його інтерпретації надихнули багатьох музикантів на створення великої кількості музикознавчої літератури. Це праці І. Белзи, К. Зенкіна, Ю. Кремлева, Г. Нейгауза, А. Соловцова, Л. Касьяненка й ін. Цікаво й корисно вибрати з них не тільки усі найбільш важливі ідеї, але й порівняти накопичені історією різні розуміння й трактування музики геніального композитора. Незважаючи на достатню кількість матеріалу (історичного й методичного), зв'язаного з узагальненням мистецтва виконання творів Шопена, ми не знаходимо великої кількості літератури, у якій конкретно давалася б інтерпретація (як деяка програма виконання) прелюдій Ф. Шопена. Саме це дає підставу звертатися до тлумачення прелюдій великого музиканта. Останнє визначило мету нашого дослідження – розкрити значимість музики Шопена в навчальному процесі.

Дати глибокий і всебічний аналіз інтерпретації одного конкретно взятого твору композитора (наприклад, Прелюдії №15 оп.28 Ф. Шопена), неможливо без вивчення ролі й значущості жанру прелюдії у творчості польського композитора. Для цього звернемося до досліджень у музикознавстві.

При вивченні фортепіанної музики двох музикантів-сучасників (польського композитора Ф. Шопена (1810–1849 рр.) і німецького композитора Р. Шумана (1810–1856 рр.)), відомий російський музикознавець А. Соловцов підкреслював, що вивчаючи фортепіанну творчість Шопена й порівнюючи використання жанру фортепіанної прелюдії з жанром іншої фортепіанної мініатюри – етюдом, Р. Шуман назвав шопенівські прелюдії “зачатками етюдів”. Тому що, на його думку, так само, як і майже в усіх етюдах Шопена, у кожній прелюдії композитор створює один художній образ, без зіставлення його з іншими образами.

Прелюдія ре-бемоль мажор Ф. Шопена №15 оп.28 створена в період 1836–1839 рр. і присвячена К. Плейелю. Вона відноситься до унікальних досягнень композитора не тільки в контексті прелюдій даного опусу, але й усіх фортепіанних творів музиканта. Даючи

загальну характеристику циклу прелюдій ор.28 Ф. Шопена, І. Белза підкреслював, що в них у конденсованому виді укладений весь арсенал його засобів музичної виразності. “Тут – весь Шопен, великий мелодист, майстер гармонії і колориту, котрий державно володіє формою, що у його розумінні ніколи не принижувалася до рівня задалегідь заданої схеми, й щоразу була чимось новим, що випливає з матеріалу, з добору засобів” [3: 247].

Ю. Кремлев, розглядаючи жанрові особливості прелюдій Шопена, акцентував, що основна “тенденція прелюдій – висловити щось уже знайдене максимально стиснуте, гранично лаконічно... У цьому розумінні жанр прелюдії в Шопена є жанром новаторським” [9: 446].

Дуже важливі міркування Ю. Кремлева про те, що в жанрі прелюдій Шопена помітно живий прояв двох тенденцій, двох принципів розвитку музичного матеріалу. Один з них породжений прагненням ніби зупинити й зафіксувати мить, показати його неминущу принадність (що спостерігається у фортепіанних мініатюрах інших авторів, наприклад: К. Дебюссі, Д. Мійо, створених уже пізніше, в період рубежу ХІХ–ХХ ст.). Романтична, часом фантастична лінія у творчості Шопена не вичерпується однією романтикою. Вона завжди підводить, а точніше перехрещується з “реально існуючими” музичними образами твору й “керується ідеєю максимального узагальнення почуттів і думок”. На думку Ю. Кремлева, у прелюдіях Шопена укладена найкоротша енциклопедія образів усієї музики композитора, у якій можна почути народність і національність, світлу й скорботну лірику, драматизм переживань і громадянський пафос, романтичну фантастику й добірність задушевної, сердечної мови [9].

Крім цього, у прелюдіях Шопена дана найкоротша енциклопедія всієї глибини суті шопенівських музичних форм, точніше властивим цим формам принципів розвитку. Те, що у великих фортепіанних творах композитора розвинуто у великих епізодах і розділах, те в прелюдіях викладене стисло і сконцентровано. І тому, вникаючи в музику Шопена, виконавець має можливість пізнати геніальну майстерність композитора співуче і динамічно послідовно, зі скульптурною пластичністю ліній будувати й замикати музичний образ твору [9].

Аналізуючи розвиток музичної мови прелюдій Ф. Шопена, К. Зенкін зв’язує волю й логіку розвитку творів композитора з динамічністю інтонаційного розвитку здобутків Й.С. Баха. На думку дослідника, “прелюдії Шопена мають у своїй основі фігуративний рух. На новій романтичній основі вони воскресили дух стародавніх імпровізаційних вступів, де не рідко спостерігається довільність у використанні матеріалу”. Більш того, афористичність і сконцентрованість змісту прелюдій Шопена, на думку Зенкіна, призводить до того, що дрібна чи інтонація фігураційна “деталь” музичного тексту здатна приймати на себе тематичні функції, оформитися як ядро наступного музичного розвитку твору [4].

Виконання фортепіанних прелюдій Шопена привертає до себе увагу й українських музикантів-теоретиків. У сучасному українському мистецтвознавстві успішно розробляється самостійна галузь музикознавства, пов’язана з виконавською інтерпретацією музичного твору, що може бути названа “інтерпреталогією музичного твору”.

Під керівництвом відомого українського дослідника, доктора мистецтвознавства, професора Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, В.Г. Москаленка, ведуться активні дослідження в цій галузі музикознавства. Прикладом до цього служить дисертаційне дослідження Л.О. Касьяненко “Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена”, в якому дається теоретичне обґрунтування взаємозв’язку і перетворення баховської традиції в прелюдіях Шопена. На думку Л. Касьяненко, “у трактуванні жанру прелюдії Бахом і Шопеном існують глибокі внутрішні зв’язки стильового характеру” [6: 9].

Однієї з основ музичної діяльності виконавця, її “стрижнем” є розуміння, осмислення музичного твору.

Для створення унікальної виконавської версії визначеного музичного твору (Прелюдія ре-бемоль мажор №15 ор. 28 Ф. Шопена) необхідно глибоке розуміння обраного твору, що припускає розуміння його як дефініції в контексті теоретичного осмислення з одного боку, а з іншого боку, як складного процесуально-творчого явища.

У музикознавстві загально визнана схема всього музично-творчого процесу складається з таких чинників: композитор – виконавець – слухач. Дана схема відбиває характерні особливості всього творчого процесу. Вона моделює виконавський процес, що відтворює твір мистецтва, відбиту в ньому об'єктивну дійсність, композиторську індивідуальність, а також творчу особистість самого виконавця.

Розкриваючи основну мету даної роботи, необхідно глибше зупинитися на розумінні дефініції “музичний твір” і прочитанні композиторського задуму. У рамках поставленої задачі доцільно звернутися до монографії композитора, доктора мистецтвознавства, професора А.І. Мухи “Процес композиторської творчості”, у якій розглядаються зовнішні імпульси, що сприяють народженню композиторського задуму. На його думку, зовнішній імпульс повинний перетворитися в щось якісно нове. Зовнішній поштовх народжує психологічний і естетичний відгук у душі людини, що змушує композитора написати музику.

Як стверджує дослідник, музичний твір, котрий не існує до творчого акту, ніби вже задалегідь існує в деякому абстрактному світовідчутті. Така абстракція музичного твору може бути реально представлена у вигляді системи уявлених орієнтирів творчості.

А. Муха підкреслює, що із самого початку в ній (абстракції музичного твору) вимальовуються два аспекти: твір як неподільна цілісність, синтез, інтеграція всіх елементів системи (тобто як загальне) і як сукупність окремих елементів, які умовно виділяються, й несуть у собі відсвіт цілого.

З погляду процесуального творчого явища поняття “музичний твір” відкриває свої нові незвичайні сторони. Розвиваючи цю думку, музикознавець зв'язує поняття музичного твору з особливостями стилю, жанру, музичної форми, що змінюються залежно від характеру, рівня розвиненості, способу сполучення конкретних музичних компонентів.

Конкретно-історична детермінованість самої можливості появи музичного шедевра не виключає того факту, що геніальний композитор здатний у своїй творчості випереджати дану історичну епоху, робити сміливий прорив у далеке майбутнє, наближаючи його до сучасності, одночасно розсовуючи межі можливого. У цьому контексті правомірно припустити, що тут виконавець зіштовхується з проявом деякої взаємодії двох величин: енергії і часу.

Чим вищий ступінь концентрації специфічної творчої енергії, відбитої в художньому шедеврї (енергії, гостро сфокусованої на досягнення й опанування часу – дійсності), тим відчутніше відносна перемога цього шедевра над абсолютною владою часу.

Повертаючись до міркувань А. Мухи, доцільно підкреслити розуміння музикознавцем музичної деталі як приватної, конкретної образно-конструктивної функції. Як підкреслює вчений, “у неї є свій родовід, своя історія, своя репутація, свої асоціативні зв'язки. З їхньою допомогою, крім прямого тексту, утвориться і прихований підтекст, відчуття глибини змісту” [13: 184].

Якщо тлумачення А. Мухи щодо дефініції “музичний твір” і “музичний задум” відбиває музично-творчий процес композиторського “Я”, то наша задача інша – розкрити розуміння авторського задуму з погляду виконавця, для чого останньому необхідно зануритися в сутність втіленої у творі музичної думки.

Проблема розуміння категорії “задуму” актуальна і на сьогоднішній день. Її тлумачення в науковій літературі прийнято розглядати в широкому розумінні слова, тобто з погляду естетичної науки, що прийнято вважати методологією для інших, мистецтвознавчих наук – конкретно музикознавчої науки. Так, на думку Ю. Борева, будь-який творчий процес починається з задуму, що “є результатом сприйняття життєвих явищ

їхнього розуміння особистістю на основі її глибинних індивідуальних особливостей (ступінь обдарованості, досвід, загальнокультурна підготовка)” [2: 107].

Феномен музичного задуму не раз привертав увагу композиторів, музикантів-теоретиків і виконавців.

А.І. Муха зазначає: “Для початку творчого акту необхідний творчий імпульс, поштовх від зовнішнього об’єкта до художнього суб’єкта” [13]. Якщо розглядати творчий імпульс як програму задуму, то, спираючись на судження А. Мухи, можна говорити, що “такими імпульсами можуть виступати й соціальні явища; й емоція-образ, породжена глибоким переживанням людини; й конкретний, власне образ як наочне зображення події, предмета, явища,... і музична інтонація-образ; технологічна деталь (мелодійний спів, гармонійний зворот, тембровий ефект і т.п.), раптом почута по-новому, у новому образному контексті” [13: 152].

З погляду виконавця-інтерпретатора, поняття задуму подається в роботі В. Москаленка “Про задум та музичну ідею твору”, де задум розуміється як первісний план побудови твору. Цей план може включати різні музичні і позамузичні факти.

Звертаючись до життєвої ситуації, пережитої Шопеном у період створення Прелюдії №15 ор.28, нагадаємо, що в 1836–1839 рр. він потрапив у владу графині Марії Водзинської. Почуття до Марії глибоко захопило композитора, проте відповідне почуття графині було недовгим...

Перенесений удар, очевидно, змусив Шопена багато про що замислитися, багато що переглянути і заново переоцінити. Криза, що відбувалася, зовні майже не виявлялася, але, безсумнівно, переосмислення ілюзій молодості, зречення від патріархального середовища і її виховання, створили ґрунт для виникнення вільного союзу Шопена з Жорж Санд. І вже значно, пізніше, у 1838 р., коли композитор і поетеса були на Майорці й потрапили в період дощів “його геній був повний таємничої гармонії природи, що його музична думка виражала рівноцінно, але піднесеним образом, а не рабським повторенням зовнішніх звуків. Його твір, написаний у той вечір наповнений звуків дощових крапель, що стукали по гучних дахах обителі, але в його уяві й у його пісні вони перетворилися в сльози, що падають з неба на його серце” [1].

Так народжувалися фортепіанні шедеври Ф. Шопена. Немає достовірної інформації про те, яку прелюдію описувала Жорж Санд у своєму листі, але саме про 15-й *Des-dur* прелюдії (ор.28) Шопена говорять як про “дощовий” (І. Белза, Ю. Кремлев).

Розкриваючи задум і музичну ідею твору, В.Г. Москаленко відзначає, що виконавець, працюючи над твором, не може з “юридичною точністю” відтворити те, що було задумане композитором. Саме тому при відтворенні композиторського задуму, на думку музикознавця, розрізняється реальна й гіпотетична основа реально існуючого задуму. Звідси випливає, що процес розуміння композиторського задуму пронизаний зустрічними силовими лініями, що йдуть від автора твору через виконавця до слухача. А з іншого боку, від виконавця через інтерпретацію авторського тексту до споживача.

Отже, вивчення наукової та музикознавчої літератури з інтерпретації музичного твору дозволяє зробити кілька загальних висновків.

Сутність творчості музиканта-виконавця полягає в художній інтерпретації твору, що виконується.

Інтерпретація як художнє явище носить мобільний характер, що дозволяє говорити про декілька інтерпретаційних версій одного й того ж твору.

У творчості виконавця надзвичайно важливий факт розуміння музичного твору, що припускає вивчення зародження композиторського задуму. Але якщо творчість композитора розгортається стихійно, часом інтуїтивно, від не завжди усвідомлених імпульсів, то творчість виконавця припускає зворотний шлях творчості композитора. Вивчення авторського тексту повинне здійснюватися активно, у результаті чого в піаніста виникає свій виконавський задум, свій виконавський план твору, що інтерпретується.

Створення тієї чи іншої версії допомагає виконавцю знайти ту єдину, так необхідну на сьогоднішній день інтерпретацію, що відповідає потребам слухачької аудиторії.

Мистецтво інтерпретатора сприяє формуванню творчо активної особистості (виконавця), роблячи величезний вплив на її внутрішній світ, на розвиток музичного й художнього смаку. Саме це стає обов'язковим для кожного студента, який бажає прилучитися до шедеврів польського композитора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андре Моруа. Жорж Санд / Пер. с фр. Е. С. Булгаковой. – К.: Мистецтво, 1988. – 445 с.
2. Боров Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Боров. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с.
3. Бэлла И. Шопен. – М.: Наука, 1968. – 379 с.
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – М., 1997. – 415 с.
5. Кананов П. Х., Вулых И. П. Зарубежная литература о музыке. реферативный указатель книг 1954–1958 гг. – В. 1. – М., 1972.
6. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 17 с.
7. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво Шопена: Науково-методичний нарис. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000.
8. Краткий словарь по эстетике. – М.: Политиздат, 1964. – 543 с.
9. Кремлев Ю. Ф. Фредерик Шопен. Очерки жизни и творчества. – Л. – М.: Музгиз, 1949. – 410 с.
10. Москаленко В. Г. Про розуміння музичного твору // Науковий вісник. Вип. 20. Музичний твір: проблема розуміння. Збірка статей. – К.: Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – 161 с.
11. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору // Науковий вісник. Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. – К.: Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – 280 с.
12. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. – К.: Муз. Украина, 1979. – 271 с.
13. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1985. – 1600 с.
14. Соловцов А. А. Фридерик Шопен. – М.: Госмузиздат, 1960. – 466 с.
15. Шагинян М. С. Йозеф Мысливечек “Воскрешение из мертвых”. – М., 1968 с.

УДК 378.1

Н. С. Білюк

В. СУХОМЛИНСЬКИЙ ПРО РОЛЬ МОРАЛЬНО-ЕСТЕТИЧНОГО ІДЕАЛУ МАТЕРІ У ДУХОВНОМУ РОЗВИТКУ ДИТИНИ

У сучасних умовах українського державотворення зростає роль гуманістичного виховання підростаючого покоління. У Законі України “Про освіту” наголошено на необхідності всебічного формування людини як особистості, і зокрема розвитку її талантів, розумових і фізичних здібностей, виховання високих моральних та естетичних якостей. Визначною у цьому процесі є роль родини і матері.

Відомий педагог, досліджуючи ціннісні орієнтації людини, звертається до духовних джерел сімейної педагогіки, надаючи їй ключову роль у формуванні та розвитку особистості дитини. Він зазначав, що сім'я в суспільстві – це первинний осередок багатогранних людських відносин – господарських, моральних, духовних, культурних, естетичних. Однак могутньою виховною та облагороджуючою силою для дітей вона стає тільки тоді, коли батько і мати бачать високу мету свого життя, живуть в ім'я високих цілей, що звеличують їх в очах дитини [1: 414]. На думку педагога, цією глобальною метою є виховання Людини, яка є “найвищою цінністю серед усіх цінностей світу” [1: 412].