

КЗВО КОР Академія мистецтв імені Павла Чубинського

ПЦК «Фортепіано та концертмейстерство»

Курсова робота

з дисципліни: «Історія фортепіанного виконавства»

**ВИКОНАВСЬКА І ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. ШОПЕНА:
НОВАТОРСЬКІ ІДЕЇ ВИХОВАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА**

Виконала студентка 2 Ф-НО курсу

Освітньо-професійної програми «Фортепіано»

СИЛКО АНАСТАСІЯ

Викладач **Л. О. ІВАНЬКО**

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ Ф.ШОПЕНА.....	5
1.1 Життєвий шлях.....	5
1.2 Творчість та композиторська діяльність	6
РОЗДІЛ 2. ПЕДАГОГІЧНА РОБОТА Ф. ШОПЕНА.....	11
РОЗДІЛ 3. НОВАТОРСЬКІ ІДЕЇ ШОПЕНА ДЛЯ РОЗВИТКУ УЧНІВ ПІАНІСТІВ.....	15
ВИСНОВОК	20
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	22

ВСТУП

Актуальність дослідження. Протягом тривалого удосконалення класичної музики завжди постає питання розвитку музиканта, їхнього професійного зросту, виконавської майстерності та як оптимізувати процес навчання виконавця-початківця. Це стало предметом для рядів досліджень багатьма спеціалістами, музикантами і вченими. Тема розширення можливостей, здібностей музиканта-інструменталіста має різноманітну кількість статей, книг, а також наукових робіт. Музичне виконавство пройшло через безліч етапів: бароко (клавірна епоха), класицизм, романтизм, музика XX століття (зокрема імпресіонізм), сучасність. В кожну з цих епох підхід до вирішення питань, щодо формування виконавської майстерності, мав свої специфічні риси. Відомі віртуози мали різні методи і педагогічні погляди на виховання учнів. В межах цієї роботи основною метою є розгляд Ф. Шопена як важливу постать в історії класичної музики, людину, що зробила значний внесок у розвиток педагогічних принципів у музиці.

Шопен є одним з головних зразків романтика в сфері класичної музики. Польський віртуоз подарував безліч шедеврів, посприяв зростанню популяризації польської музики, сформував фундамент течії романтизму. Особливо це відображалося на таких жанрах як: мазурка, полонез, ноктюрн, балада, прелюдія. Хоча Шопен публічно виступав лише тридцять разів протягом своєї кар'єри, це не знецінює його впливу на романтичну музику.

Романтизм став однією з ключових трансформацій в Європі, коли музика відмовилась від класицизму з його акцентом на раціональність, спокій і гармонію, надаючи перевагу спонтанності та індивідуальності. Це ідеально відобразилося в зміні від тонкого, ніжного звучання фортепіано до потужного і широкодіапазонного, що ми можемо почути в сьогоденні. Романтичний період став часом, коли на передній план постали мрії, дослідження, цікавість, свобода волі і думок, як відповідь на формалізм і строгі правила, які панували за епоху Просвітництва. Якщо класичний період акцентував увагу на єдиній, об'єктивній емоційній точці зору, то романтизм вирізнявся суб'єктивністю емоцій, з фокусом

на індивідуальних переживаннях людини, особливо використовуючи при цьому змалювання природних пейзажів. І згадуючи про романтизм, завжди першим на думку спадає невмирущий класик Фридерік Шопен. Ніхто не прийняв і не віддав себе так повністю зміні стилю, як Шопен, який також попри кар'єру віртуоза був геніальним педагогом.

Об'єкт дослідження: розвиток виконавської майстерності.

Предмет дослідження: виконавська і педагогічна діяльність Ф. Шопена, його новаторські ідеї у вихованні майстерності піаніста.

Мета: розгляд педагогічної діяльності Фридерика Шопена та його новаторських ідей.

Поставлена мета також має такі завдання:

- 1) розгляд інтерпретацій творів та труднощів при їх вивченні.
- 2) дослідження жанрових і стильових рис композитора.
- 3) вивчення виконавсько-педагогічних засад Ф. Шопена.

Зміст. Робота включає в себе вступ, три розділи, висновки, список літератури.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ Ф. ШОПЕНА

1.1. Життєвий шлях

Майбутній піаніст народився 1 березня 1810 року в селі Желязова Воля, Польща. Ріс в сім'ї середнього класу. Батько, Ніколас, був емігрантом з Франції та працював бухгалтером, коли зустрів Юстину Кжижановську і одружився з нею. З ранніх років матір привила Шопену інтерес до музики. Через деякий час після народження Фридерика, батько знайшов нову роботу – репетитор в аристократичних сім'ях та завдяки цьому молодий Шопен ознайомився з культурним суспільством Варшави. Вже в шість років він міг вправно грати на фортепіано, а також починав складати свої мелодії. Родина одразу розгледіла потенціал, тому залучила до навчання сина піаніста Войцеха Живного. Прогрес був стрімкий і швидкий, вже у 7 років Шопен створив першу композицію, а у 8 почав виступати публічно.

Шопен концертував у розкішних маєтках, салонах і також писав власні композиції. Впродовж майже десяти років створив фортепіанні п'єси з різною фактурою та у різних стилях. Навчався у Варшавській музичній консерваторії, де три роки провів, навчаючись у композитора Йозефа Ельснера. Зрештою 1829 року Шопен відправився до Відня, аби здобути кращу музичну освіту. Після прибуття до Відня юнак одразу зачарував слухачів своїм виконанням. За межами Польщі Шопена прославило те, що його варіації для фортепіано Op. 2, з оркестром «*La ci darem la mano*» Моцарта, були опубліковані 1830 року. Внаслідок цього Роберт Шуман в музичному журналі 19 століття "*Allgemeine musikalische Zeitung*" написав свою знамениту похвалу: «Капелюхи геть, панове! Геній!» [1]

Упродовж наступних 2 років Шопен давав концерти на території Польщі, Німеччини, Австрії, а також Парижа, де оселився у 1832 році. В Парижі Шопен з легкістю почав спілкування з іншими музикантами того часу, зокрема: Феліксом Мендельсоном, Ференцом Лістом, Вінченцо Белліні, а також познайомився зі своєю майбутньою дружиною Жорж Санд. До кінця життя Шопен проживав у столиці Франції як іммігрант. Музикант мав надію на повернення до Варшави, але через польське повстання 1831 р., був вимушений проживати на чужині.

Приблизно у 1839-1840 роках Шопен розлучається із Санд через сімейну сварку. В останні роки життя стан здоров'я погіршувався з кожним днем. Його учениця, яка родом з Шотландії, Джейн Стірлінг, переконала вчителя відвідати Британію, де Шопен організував свій останній концерт. Сам концерт мав на меті збір грошей для польських біженців. Після Британії Шопен повернувся до Парижу повністю виснажений, враховуючи те наскільки швидко прогресував його туберкульоз. У віці 39 років польський піаніст помер.

1.2. Творчість та композиторська діяльність.

Творчість Шопена є одним з найбільш досліджуваних феноменів в сфері класичної музики. Вона сприяла піднесенню музики раннього романтизму на висоту і зробила фортепіано чи не найпоширенішим інструментом XIX століття.

Свій перший твір – полонез (один з популярних польських танців) написав у 7 років. Згодом Фридерик Шопен повністю поринув у музику і зосередився на вивченні, створенні та виконанні. На відміну від інших композиторів того часу Шопен писав більше сольні композиції для фортепіано, а не симфонії чи опери. Попри свій молодий вік він вражав сучасників своєю технікою та навичками майстерної композиції. Вперше зарекомендувати себе на широкий загал музиканту вдалося, коли написав варіації на тему з опери «Дон Жуан», ноктюрн мі мінор, ор. 72 № 1 та Полонез ре мінор, ор. 71 № 1, що на той час були чимось новаторським і незвичним. Фридерик Шопен був любителем експериментів та його твори неодноразово відривалися від тогочасних музичних традицій, додаючи нові форми до світового музичного репертуару. До зрілих творів Шопена відносять ті, що створенні приблизно після 1831 року. Для композицій того періоду характерна нова романтична форма і драматична експресія. Віртуозний блиск став основою для нової, креативної фортепіанної техніки, що вирізняється високою точністю і виконує роль як сучасного інструментального колориту, так і засобу вираження.

Шопен створив новий жанр, який зараз нам відомий як балада. Також переосмислив і ввів новий погляд на такі жанри як: скерцо, етюд, ноктюрн, прелюдія. Слід зазначити наскільки Шопен змінив традиційне поняття етюдів. До нього етюди були вправами для розвитку техніки і в основному не мали на меті чогось іншого, але з появою Шопена жанр «Етюд» став музичним витвором мистецтва, образність якого не поступалась п'єсам.

Окрім майстерних навичок композитора, Фридерик Шопен мав феноменальну техніку виконання. Всі його виступи були пронизані енергією, а музика з часом ставала схожа на справжню картину, яка була насичена фарбами емоцій. Під час своїх концертних виступів він також неодноразово вдавався до імпровізації нових ритмів, структур. Внаслідок таких експериментів ідеї Шопена щодо аплікатури, використання педалей і динаміки, вивели його творчість на зовсім інший рівень, що був далеко за межами традиційного фортепіанного стилю. Важливою частиною шопенівської музики є національні риси, що з'являються в

мазурках, полонезах, а іноді і в оркестрових творах, наприклад: *Rondo à la Krakowiak* op. 14, *Фантазії* op. 13 на польські теми, фінальні частини двох концертів. Цей польський аспект в творчості Шопена почали наслідувати інші музиканти, які прагнули внести в свої творення національний стиль. Результатом цієї тенденції в європейській музиці стало виникнення так званих національних шкіл в другій половині XIX – на початку XX століття.

Стиль Шопена різносторонній, враховуючи, що музика слідує течії романтизму, а письмо нагадує класиків, через що його прозвали "класиком серед романтиків". Шопен з'являється тоді, коли класичні композиторські техніки перетворюються на щось нове. Основою класичної композиції є тоніко-домінантовий малюнок [2]. Тонічно-домінантна система була типова для західної музики з середини 1700-х років. Більшість музикантів використовує його, особливо помітно це також в епоху 20-го століття, коли композитори використовували безліч дисонансів і створювали твори, де переважно уникалося повернення до тоніки.

Ф. Шопен розвивав свій власний стиль, хоча все ще дотримувався правил класичної концепції. В період ранньої творчості він написав декілька композицій в тонічно-домінантному форматі. До них відноситься вальс в ре-бемоль мажорі, який був написаний після його приїзду до Парижу 1839 року.

Приблизно в цей період, після переїзду до Франції, Шопен почав нові експерименти і пошуки. Так у 1830 році з'явився фортепіанний концерт №1. Концерт значно відрізнявся від всього, що композитор писав до цього. Він був насичений контрастів і постійних змін настрою від ліричних, ніжних епізодів до рішучих подібних бетховенському стилю. Та згодом Ф. Шопен все-таки вирішив, що не планує більше писати твори для великого оркестрового загалу.

Слід зауважити, який вплив на творчість Шопена мав Бетховен. Особливо це відображається в «Фантазії-експромт» 1834 рік, яка є одним з найвідоміших творів Шопена. Аналізуючи її, не один критик підмітив наскільки вона подібна до 14 сонати Л. Бетховена. Композиції мають ряд схожостей. Почати можна з того, що Фантазія-експромт написана в тій же тональності що і «Місячна соната»

Бетховена – до-дієз мінорі, середня частина в обох в Dis-Dur. На самому початку одразу через два такти мелодія робить стрімкий хід в одні й ті самі ноти, але на одну октаву вище, ніж каденція Бетховена в третій частині сонати.

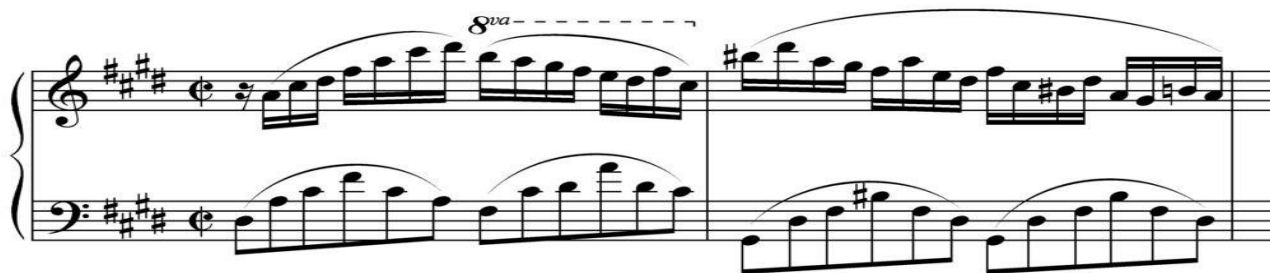


Рис. 2. Фрагмент (такти 7-8) з Фантазії-Експромту Ф. Шопена



Рис. 3. Фрагмент Каденції (такт 188) із Сонати для фортепіано № 14 Бетховена, III частина

Музикознавець Ернст Остер (Ernst Oster) писав: «Шопен розумів Бетховена настільки, що ніхто, хто писав сонату до $\sharp$ мінор чи «Фантазію-експромт», ніколи не зрозумів його... Фантазія-експромт — це, мабуть, єдиний випадок, коли один геній відкриває нам, хоча б за допомогою власної композиції — те, що він насправді чує у творі іншого генія» [3].

До прикладу також Тріо Шопена, опус 8, який має музичні жести, що безсумнівно притаманні бетховенському характеру. Помітна вражаюча спорідненість між першою темою фіналу з основною темою Рондо з Третього фортепіанного концерту Бетховена. Водночас третя частина тріо, Op. 8, Adagio sostenuto, демонструє більш глибоку схожість у музичному розвитку й окремих елементах жестової експресії, що іноді формують єдність у манері, близькій до бетховенської. Це чітко видно при зіставленні цієї частини з Adagio molto з фортепіанної сонати до мінор Бетховена, Op. 10 — зокрема, у тактах 5–16 та 21–

28 у Шопена й відповідно 1–12 і 24–27 у Бетховена. У цих епізодах спостерігаються подібні риси експресивності та образної невизначеності, які дозволяють нам бачити очевидну паралель між двома митцями у світлі сучасного естетичного сприйняття.

Після публікації Фантазії-експромт Ф. Шопен отримав безліч рецензій. Деякі з них хвалили його талант та майстерність написання, а інші намагалися вказати на дефекти. Один анонімний критик у паризькому тижневику *La France Musicale* намагався пояснити «недоліки» твору, сатирично коментуючи композиційний стиль Шопена: «Інші його композиційні процеси досить прості. Месьє Шопен шукає ідею; він пише, він пише, він модулює через двадцять чотири клавіші; якщо ідея не приходить, месьє Шопен доводить її до кінця і дуже гарно завершує свій маленький твір» [4, ст. 4].

Говорячи про пізній стиль Шопена, то умовно до нього відноситься все, що писалось вже після 1840 року. В той час композитор відмовляється від бурхливих ефектів та надто емоційно насичених фактур. Одночасно його тональна мова стала ще більш заплутаною та взагалі різниться на фоні класичних зразків. До пізнього шопенівського стилю відносять такі твори як: баркарола фа-дієз мажор, полонез-фантазія ор. 61, скерцо мі-мажор, Соната сі-мінор, Соната соль мінор для фортепіано та віолончелі, Ноктюрни ор. 55 і 62.

РОЗДІЛ 2. ПЕДАГОГІЧНА РОБОТА Ф. ШОПЕНА

Всі знання про методи викладання Фридерика Шопена, як педагога отримувалися зі спостережень його сучасників і звісно учнів. Зазвичай ці факти доповнюють одне одного, створюючи чітку картину, але іноді джерела не сходяться і конфліктують між собою. Шопен як вчитель навчав безліч студентів гри на фортепіано та більшість з них були з заможних сімей Парижу, але були ті, які заради його викладання приїжджали з Польщі, Англії. Попри його виняткову майстерність як піаніста і майже загальну прихильність з боку колишніх учнів, педагогічна діяльність Шопена не дала великої кількості видатних професіоналів, а серед його вихованців не було жодної справжньої зірки. Ліст вважав це певною мірою невдачею. В будь-якому разі, відомо, що Шопен не завжди був дуже вибіркоvim у виборі своїх учнів.

Говорячи про учнів Шопена, слід згадати Карла Мікулі (1821-1897), що працював помічником свого викладача, а згодом став редактором творів наставника. Також Карл Фільтш (1830-1845), який в дитинстві переїхав до Парижа з метою навчатися у Шопена. Шопен був вражений технічними вміннями та природною музикальністю хлопця, а також сприяв організації його концертних турів. Гра Фільтша отримала схвальні відгуки і від Ліста. В нього були неперевершені навички і потенціал, але туберкульоз забрав життя юнака в віці 15 років.

Слід зазначити, яким був темперамент Шопена як педагога. Він проявляв велику терплячість у навчанні та застосуванні технічних аспектів, часто даючи щирі компліменти, щоб мотивувати учнів. Однак він був дуже нетерплячий щодо недостатньої музикальності, і його настрої міг швидко змінюватися на різкий та критичний, якщо це його дратувало. По мірі того як розвивалася його хвороба — деякі учні згадували, що він часто закінчував уроки раніше через втому та погане самопочуття. На початку навчання Шопен повністю прагнув позбавити руку учня від будь-якої обмеженості та будь-яких різких, мимовільних рухів і таким чином сформувати в ньому першу умову правильної гри.

Шопен займався викладацькою діяльністю по чотири-п'ять годин на день і він справді любив цю роботу, про що засвідчив Карасовський (Moritz Karasowski) у своєму "Life of Chopin" пише: «На відміну від інших великих митців, Шопен не відчував відрази до уроків, а, навпаки, відчував явне задоволення від цього копіткого заняття, коли зустрічався з талановитими і старанними учнями. Він помічав найменші провини, але завжди найкращим і найпідбадьорливішим способом, і ніколи не виявляв гніву на тупого учня. Але пізніше, коли загострення хвороби робило його нерви надзвичайно дратівливими, він кидав музику з парти та вживав дуже суворі вирази. Не тільки олівці, але навіть стільці були зламані очевидно слабкою рукою Шопена; однак ці спалахи гніву ніколи не тривали довго; сльоза в очах винуватця враз вгамувала гнів господаря, і його добре серце захотілося загладити свою провину.» [5, с. 97-98]

Шопен був одним з найбільш затребуваним педагогом, в порівнянні з Лістом, який на відміну не надто зосереджувався на викладацькій діяльності. По тогочасним міркам уроки Ф. Шопена коштували від 20 франків у своїй студії і до 30 франків, за умови викладання вдома в учня. Справедливо сказати, що робота педагогом була практично основним джерелом прибутку для польського композитора. Та аби заняття були продуктивними і викладання приносило користь, Шопен зазвичай давав по чотири в день або не більше п'яти. Кожен такий урок був у назначений час і іноді міг тривати кілька годин, поскільки педагог входив у стан мистецького запалу. У нього також було особисте правило, що ніяка плата не змусить його давати уроки людині без таланту.

Своїх учнів він з щирою доброю заохочував до навчання та з задоволенням позичав свої ноти, книги, а іноді і гроші, коли дізнавався про дещо скрутне становище деяких своїх учнів. Також зі свідчень студентів можна зробити висновок, що в студії, де проводилися уроки були наявні два інструменти, один з яких Ф. Шопен використовував для демонстрації. Але інші учні засвідчили, що піаніно було одне і Шопен рідко вдавався до демонстрування. Можливо всі свідчення правдиві і описують педагогічну роботу в різні періоди життя.

Шопен як педагог мав свої затверджені методи викладання, наприклад:

- З початківцями Шопен приділяв особливу увагу вивченню гамм і арпеджію, з метою тренування плавності рухів, також для рівності тону. Спочатку починав з легких тональностей, а згодом поступово переходив до тих, які на його думку були технічно важкими.
- Шопен підкреслював важливість гнучкості та не допускав ніякої жорсткості в звучанні. Він віддавав перевагу розслабленому, вигнутому положенню рук, яке часто використовував в мі-мажорі.
- Він був твердо впевнений у важливості майстерного фразування і рекомендував своїм учням вивчати техніку великих співаків. Проте він не дозволяв безладного використання хронометражу. Рубато повинно було застосовуватися обережно і продумано. Це можна побачити у детальних вказівках, які Шопен дає у своїх власних опублікованих творах.

Спосіб викладання Шопена відзначався унікальністю та персональним підходом: оскільки він сам переважно навчався самотійно, тому не входив до жодної «школи» навчання чи педагогіки, він мав певну свободу в техніках викладання та виконання. Для кожного учня він намагався підібрати програми з різнохарактерних творів та підходив до цього дуже відповідально. У своїй педагогічній практиці Шопен не раз звертався до творів Шуберта, Гуммеля, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Баха, а іноді використовував і свої власні. Для учнів, що мали вищий рівень навичок, Шопен давав концерти Гуммеля, Філда, та акомпанував їм під час неформальних концертів.

Усе навчання Ф. Шопена було орієнтоване на те, щоб його учні стали не лише майстрами гри на фортепіано, але й справжніми музикантами. Для цього він настійно рекомендував учням активно брати участь в ансамблях. Він також наголошував на важливості вивчення музичної теорії; це стало практикою для

найбільш обдарованих його учнів, зокрема «маленький Фільтш», який у віці 13 років, граючи концерт фа-мінор з оркестром, зміг відтворити всі оркестрові партії, що були втрачені, просто з пам'яті.

Першочергове завдання, яке Шопен ставив своїм учням, це пошук звуку, а вже потім техніка. У своєму “Projet de méthode” він писав: «Потрібно лише вивчити певне положення руки відносно клавіш, щоб з легкістю отримати найпрекраснішу якість звуку, знати, як грати довгі та короткі ноти, і досягти необмеженої спритності. Мені здається, добре сформована техніка є такою, яка може контролювати та змінювати чудову якість звуку». [6, с. 16-17]

Також Шопен заохочував своїх учнів часто слухати чудове виконання співу, особливо в італійській традиції, щоб здобути вміння в легато, фразуванні та, головним чином, в вокальному портаменто – ефекті, який він сам використовував у своїх прикрашених частинах і уривках творів. «Ти повинен співати, якщо хочеш добре грати», — вчив він, а його найбільш жорстокою критикою було твердження: «Він не вміє поєднувати дві ноти.

РОЗДІЛ 3. НОВАТОРСЬКІ ІДЕЇ ШОПЕНА ДЛЯ РОЗВИТКУ УЧНІВ ПІАНІСТІВ

Шопен як педагог вніс своє бачення на розвиток учнів-піаністів. За своє життя, окрім безлічі фортепіанних творів, він також починав розробляти свій посібник «*Esquisses pour une méthode de piano*», який, незважаючи на те, що так і не був дописаний, залишив безліч корисних порад для сучасних педагогів. Метод Шопена описано лише у формі короткого нарису; однак тут можна знайти досить багато розлогих речень, які висвітлюють особисту фортепіанну педагогічну стратегію Шопена і дають можливість правильно реконструювати основну ідею його методу. Основна ідея Шопена — подати основну інформацію, що справді допоможе учневі грати на фортепіано. Його методика активізує музичний слух і сприяє розвитку музичної уяви. Вона вдосконалює артикуляцію звуку, поєднуючи фізичні дії з глибшими розумовими й емоційними процесами. Ці принципи мають велику цінність для кожного піаніста. Шопен точно показує, як розкрити власний творчий потенціал виконавця та навчитися професійно користуватися слухом (адже у фортепіанній грі його слід розвивати інакше, ніж на струнних або духових інструментах). І слух, і образне мислення — це ключові інструменти у процесі навчання гри на фортепіано, особливо на початковому етапі.

Шопен пише в «*Esquisses pour une méthode de piano*»: «Люди випробували всі види методів навчання гри на фортепіано, методи, які виснажливі та марні та не мають нічого спільного з вивченням цього інструменту. Це як навчитися, наприклад, ходити на руках, щоб піти на прогулянку. Зрештою людина більше не зможе правильно ходити на своїх ногах, а також не дуже добре і на своїх руках. Це не вчить нас, як грати саму музику — і складність, яку ми практикуємо, не є складністю, яка зустрічається в хорошій музиці, це музика майстрів, це абстрактна складність, новий жанр акробатики». [7, с. 193]

У своєму ескізі методу Шопен намагався давати інформацію доволі лаконічно і просто, аби донести її до всіх учнів різного віку. Починаючи з перших сторінок, він дає зрозуміти, що найнеобхідніше — це знати, як грати трелі,

арпеджіо та гами, в додаток до акордів з різною кількістю нот. Згодом у методі описується правильне положення рук: лікті мають бути на одному рівні з клавіатурою. Його учні та послідовники розповідали, що як у своїй грі, так і в процесі навчання інших він наголошував на необхідності тримати лікті розслабленими та близько до корпусу, уникаючи зайвих рухів.

Ян Клечинський (Jan Kleczyński), який займався збором спогадів учнів Шопена, писав: «...загалом для всіх швидких пасажів руки повинні бути злегка повернуті, права рука — праворуч, а ліва рука — ліворуч; лікті повинні залишатися близько до тіла, за винятком вищої та найнижчої октави». [8, с. 31] Один із найвідоміших учнів Шопена, Мікулі, зазначав, що згідно з його методикою, рівність у виконанні гам і арпеджіо забезпечується не лише завдяки однаковому зміцненню всіх пальців за допомогою вправ на п'ять пальців та вільному проходженню великого пальця під і над іншими, але передусім завдяки постійному бічному руху руки, при якому лікоть залишається вільно підвішеним і розслабленим. Шопен вважав, що в дуже швидкому пасажі нерівність у силі звуку залишається непомітною, якщо всі ноти виконуються рівномірно за ритмом, що свідчить про його пріоритети в грі на фортепіано.

Ерл Уайлд (Earl Wild) — американський композитор, піаніст, згадував, що основна ідея Шопена — це те, що другий палець є центром і опорою всієї руки. Наприклад, це помітно в його етюдах, найбільше в ор. 25 № 3, а деякі менш очевидні приклади — це ор. 10, № 3 та ор. 10, № 4. В усіх цих етюдах видно, наскільки Шопен орієнтувався на свою філософію стосовно другого пальця. Всі пасажі з арпеджіо (ор. 10, № 8; ор. 25, № 1) і багато акордових пасажів (ор. 10, № 11) практикують зміцнення другого пальця та досягнення хорошого звукового балансу.

Окрім технічних вправ, Шопен рекомендував своїм учням займатися і гімнастичними вправами для рук. Наприклад, він радив згинання зап'ястя всередину і в сторони, розгинання пальців, та після цього — знову вправи на зап'ястя. Шопен наполягав на тому, аби гами гралися як можна плавніше на легато,

починати слід з дуже повільного темпу і лише згодом збільшувати. Шопен стверджував, що не слід починати з гами до мажор, яку він вважав найскладнішою для піаністів. Натомість він радив почати з сі мажор і ре-бемоль мажор, оскільки це дозволяє природніше освоїти техніку передачі великого пальця — підхід, орієнтований на практичне освоєння фортепіано, а не на теорію музики. Всю свою піаністичну практику Шопен грав під метроном, аби добитися чіткості, і завжди рекомендував це своїм учням, коли ті вчили гами. Також Шопен неодноразово у своїй педагогічній методиці наголошував на згинанні руки всередину, що полегшує поворот великого пальця вниз і схрещування інших пальців, роблячи гру більш легкою. В ескізі Шопен писав: «Знайдіть правильне положення для руки, поклавши пальці на клавіші E, F#, G#, A#, B: довгі пальці займуть високі клавіші, а короткі — низькі... це викривить руку, додавши їй необхідної гнучкості, якої вона не могла б мати з прямими пальцями».

Ф. Шопен радив своїм учням працювати над «Прелюдіями та вправами» Клементі, вважаючи цей твір особливо корисним. Він підкреслював, що рівномірність у виконанні гам, арпеджіо залежить не лише від рівності сили пальців і вільного проходження великого пальця під або над іншими, а значно більше від плавного бокового руху руки. Цей рух повинен бути м'яким і рівномірним, а лікоть — вільно опущеним. Шопен ілюстрував це на прикладі глісандо на клавіатурі. Для поглибленого навчання він рекомендував етюди Крамера, «Gradus ad Parnassum» Клементі, «24 Finishing Studies» Мошелеса (до яких мав особливу прихильність), а також сюїти Баха й окремі фуги з «Добре темперованого клавіру». Шопен частково зараховував до навчального репертуару також ноктюрни Філда та власні твори, вважаючи їх корисними для розвитку в учня здатності відчувати, любити й майстерно передавати м'яке співуче звучання й легато. Цьому сприяло як пояснення самого Ф. Шопена, так і інтуїтивне наслідування його гри — він часто виконував ці твори для своїх учнів. У виконанні подвійних нот і акордів він наполягав на точному й одночасному натисканні клавіш, допускаючи арпеджіо лише там, де це прямо передбачено автором. Щодо трелей, які зазвичай починалися

з верхньої допоміжної ноти, Шопен вимагав не стільки швидкості, скільки ідеальної рівномірності, а їх завершення мало бути врівноваженим і неквапливим.

Відданість Шопена технічному вдосконаленню виключно заради музичного змісту важко переоцінити. Особливо показовим є його підхід до поняття «рівності»: замість прагнення до однаковості, він акцентував увагу на природній індивідуальності кожного пальця. На його думку, легкість і швидкість гри автоматично усували потребу в штучній одноманітності дотику. Учнів він учив, що вправи не мають бути механічними — вони повинні залучати внутрішню волю, зосередженість і емоційне напруження. Мікулі зазначав, що Шопен виступав категорично проти безглузвих багаторазових повторень однієї вправи, які, мовляв, у деяких школах і досі вважаються «секретом майстерності». Він також не підтримував підхід, запропонований Калькбреннером, коли учень міг під час гри водночас читати книгу — Шопен вважав такий метод неприйнятним.

Окрім базового рівня технічної підготовки, польський музикант не виявляв особливого інтересу до суто «технічних» вправ. Загалом він дотримувався методу, що уникав надмірної фізичної сили у вирішенні технічних труднощів. Мікулі, порівнюючи підходи Шопена і Ліста, зазначав, що на відміну від Шопена, Ліст наполягав на укріпленні пальців за допомогою гри на інструменті з важким і пружним дотиком, при цьому багаторазово повторюючи вправи аж до повного виснаження. Шопен же рішуче відкидав подібну «фортепіанну гімнастику» й прагнув до іншого — створив абсолютно новий підхід до гри.

Фридерик Шопен також звертав увагу на те, щоб у своєму вченні підтримувати правильну аплікатуру для кожного пасажу. [9, с. 19] У нотах, що використовувались під час занять, а також у друкованих виданнях етюдів та інших композицій, можна знайти безліч прикладів, які відображають його підхід до вибору пальців. Особливо яскраво ця концепція простежується у Скерцо сі-бемоль мінор, де технічні пасажі практично неможливо виконати без усвідомлення правильного положення кисті навколо осі другого пальця. Серед аплікатурних рішень, які Шопен підпорядковував музичному змісту, були такі, як виконання

мелодійної лінії різними нотами одним і тим самим пальцем, гра повторюваних звуків тим самим пальцем, а також часте застосування замін для досягнення плавного легато з розслабленою кистю. Крім того, він радив використовувати трелі пальцями 1-3, 2-4 і 3-5, вважаючи їх природно м'якшими й більш гнучкими, ніж трелі сусідніми пальцями, що сприяло більш вільному положенню руки. Серед методичних порад Шопена можна знайти вправи, що починалися з м'якого стаккато і поступово переходили до легато на простих музичних фігурах. Такий підхід допомагав продемонструвати більш вільний рух великого пальця без напруги і викривлення кисті при зміні позицій.

Його манера гри легато вирізнялася глибоким, насиченим звучанням і природною розслабленістю рук. І важливо зазначити, що Шопен категорично не сприймав надмірну гучність або надмірно емоційне, театральне виконання. Таким чином, методика гри на фортепіано Фридерика Шопена базувалася на природності рухів, індивідуальному підході до кожного учня та підпорядкуванні технічних навичок музичній виразності. Його педагогічні принципи залишаються актуальними й сьогодні, надихаючи піаністів у всьому світі.

ВИСНОВОК

Фридерик Шопен, без сумніву, є однією з найвидатніших фігур у світі музики, і його творчість та виконавська майстерність суттєво вплинули на розвиток фортепіанної гри та музичної освіти в цілому. Окрім значних досягнень як композитора, Шопен також виступав як педагог, чий внесок у розвиток піаністичної педагогіки був і залишається вагомим, визначаючи багато аспектів сучасного музичного навчання.

Як викладач, Шопен вмів поєднувати індивідуальний підхід до кожного учня із глибоким розумінням музичної теорії, що дозволяло йому розвивати в учнях не тільки технічні навички, а й здатність до інтерпретації та емоційного виразу. Він не ставив за мету лише навчити своїх учнів механічно відтворювати ноти, але прагнув формувати в них справжніх музикантів, здатних "жити" в музиці, відчувати її та передавати її емоційний зміст слухачу. Такий підхід був інноваційним для його часу, він значно розширював межі виконавського мистецтва, піднімаючи його на рівень творчості, а не просто виконання технічних вправ. Ф. Шопен активно інтегрував музичну теорію в процес навчання, оскільки вважав, що без міцних знань з композиції, гармонії та структури музичних творів неможливо досягти справжнього розуміння і якісної інтерпретації. Його учні працювали не лише над фортепіанними композиціями, але й над розвитком загальних музичних навичок, зокрема через ансамблеву гру, слухання вокальних творів та вдосконалення музичного слуху, прагнув розвивати своїх учнів, роблячи їх всебічно підготовленими музикантами.

Крім того, важливою частиною педагогічної діяльності Шопена було те, що він акцентував увагу не лише на техніці виконання, але й на здатності учнів до музичного самовираження. Шопен вірив, що для того, щоб грати на фортепіано, необхідно вміти співати, що стало основною педагогічною ідеєю його навчання. Відтворюючи музичні фрази на інструменті, учні повинні були передавати всі емоційні нюанси, що притаманні вокальній техніці. Шопен ставив високі вимоги до виразності, і навіть у своїх найскладніших творах наголошував на важливості

емоційної насиченості музики, а не лише технічної досконалості. Шопен також мав гнучкий підхід до кожного учня, вміючи адаптувати свої уроки відповідно до індивідуальних здібностей учнів. Його вимогливість до високого рівня технічної майстерності поєднувалася з глибокою увагою до емоційного виразу та внутрішнього звучання музики. Це робило його педагогічну практику надзвичайно ефективною і успішною. У контексті розвитку піаністичної педагогіки Шопен значно вплинув на еволюцію музичної освіти. Його методи навчання стали основою для нових педагогічних підходів, орієнтованих на творчий розвиток музиканта. Сучасні методики навчання гри на фортепіано, зокрема у аспекті емоційної виразності та технічної майстерності, багато в чому спираються на педагогічні принципи, які застосовував Шопен у своїй практиці. Його ідеї щодо ансамблевої гри, важливості музичної теорії та "співання" на інструменті стали основою багатьох сучасних підходів до навчання піаністів.

Отже, Фридерик Шопен був не тільки видатним композитором і піаністом, але й педагогом, який істотно змінив підходи до навчання гри на фортепіано. Його педагогічні методи значно вплинули на розвиток піаністичної педагогіки, інтегруючи в них принципи глибокого розуміння музики, високої технічної майстерності та емоційної виразності. Завдяки Шопену сучасні музиканти мають можливість бачити музику не лише як набір звуків, а як цілісну емоційну історію, яку слід передавати слухачеві. Внесок Ф. Шопена в педагогіку є величезним, і його спадщина живе не тільки в музиці, але й у навчанні наступних поколінь піаністів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ted Libbey, The Life And Music Of Frederic Chopin. Washington 2010. Url: <https://www.npr.org/2011/07/18/123967818/the-life-and-music-of-frederic-chopin>
2. Dr. Randall Collins, Chopin's Anti-Network Creativity, 2020. Url: <https://www.drrandallcollins.com/creativity-via-sociology/2020/7/8/chopins-anti-network-creativity>
3. Ernst Oster, The Fantaisie–Impromptu: A Tribute to Beethoven, in Aspects of Schenkerian Analysis, David Beach, ed. Yale University Press, 1983 ISBN 0-300-02800-8. Url: <https://archive.org/details/aspectsofschenke0000unse/page/n9/mode/2up>
4. Анонімна рецензія «Експромт» Шопена, оп. 29, у La France musicale, том 1, № 6 (4 лютого 1838), с. 4. Url: <https://www.chopin.pl/process.en.html#1>
5. Moritz Karasowski, Life of Chopin, Chopin as a teacher, с. 97-98. Url: <https://dn790007.ca.archive.org/0/items/fredericchopinhi01karauoft/fredericchopinhi01karauoft.pdf>
6. Jean-Jacques Eigeldinger. Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils. Translated by Naomi Shohet with Krysia Osostowicz and Roy Howat. Edited by Roy Howat. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1986, с. 16-17. Url: <https://pdfcoffee.com/chopin-pianist-and-teacher-as-seen-by-his-pupilspdf-3-pdf-free.html>
7. Jean-Jacques Eigeldinger. Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils. Translated by Naomi Shohet with Krysia Osostowicz and Roy Howat. Edited by Roy Howat. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1986, с. 193. Url: <https://pdfcoffee.com/chopin-pianist-and-teacher-as-seen-by-his-pupilspdf-3-pdf-free.html>

8. Jean-Jacques Eigeldinger. Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils. Translated by Naomi Shohet with Krysia Osostowicz and Roy Howat. Edited by Roy Howat. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1986, c. 31. Url: <https://pdfcoffee.com/chopin-pianist-and-teacher-as-seen-by-his-pupilspdf-3-pdf-free.html>

9. Jean-Jacques Eigeldinger. Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils. Translated by Naomi Shohet with Krysia Osostowicz and Roy Howat. Edited by Roy Howat. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1986, c. 19. Url: <https://pdfcoffee.com/chopin-pianist-and-teacher-as-seen-by-his-pupilspdf-3-pdf-free.html>