

РГБ ОД

- 5 JUN 2000

На правах рукописи

Самвелян Тереза Эдуардовна

**Полижанровость в
фортепианных произведениях Шопена**

специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

*Автореферат диссертации на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения*

Москва, 2000

На правах рукописи

Самвелян Тереза Эдуардовна

**Полижанровость в
фортепианных произведениях Шопена**

специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

*Автореферат диссертации на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения*

Москва, 2000

Работа выполнена на кафедре междисциплинарных специализаций музыковедов Московской Государственной консерватории им. П. И. Чайковского
Научный руководитель — доктор искусствоведения проф. В. Н. Холопова

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор
Цыпин Г. М.
кандидат искусствоведения, профессор
Лейе Т. Е.

Ведущая организация — Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ.

Защита состоится “20” июня 2000 г. на заседании диссертационного совета К 092.17.01 по присвоению ученой степени кандидата искусствоведения в Российской академии музыки им. Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российской академии музыки им. Гнесиных

Автореферат разослан “18” мая 2000 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент



И. П. Сусидко

41 313 (4П) 5-81 Шопен Ф. 445. 42, 0
111 215. 42 - 03 / 4П 151 - 50

Актуальность темы исследования. На протяжении последних полутора столетий не ослабевает интерес к творчеству великого польского композитора Фридерика Шопена. Оно стало объектом изучения многих известных исследователей всего мира. Только за последний год, юбилейный для композитора, во многих странах проводятся различные конференции, посвященные творчеству Шопена, выходят все новые книги и статьи, появляются неизвестные ранее документы и материалы, проливающие новый свет на его сочинения и биографию.

Одним из важнейших направлений современного шопеноведения является изучение жанровой специфики музыки Шопена. Следует отметить, что проблема жанра вообще является в настоящее время одной из актуальных в музыковедческой литературе. В 60-70-е гг. XX в. категория жанра все более тесно связывается с музыкальной эстетикой. Это направление было намечено еще Б. Асафьевым и продолжено затем в различных исследованиях отечественных и зарубежных музыковедов: А. Альшванга, В. Цуккермана, А. Должанского, Г. Бесселера, А. Сохора, М. Михайлова, С. Скребкова, Е. Ручьевской, Е. Назайкинского, О. Соколова, В. Медушевского, Т. Лейе, М. Лобановой, В. Холоповой, Г. Дауноравичене и др. Представленные в них точки зрения на специфику музыкального жанра как музыковедческого понятия, а также частные замечания по поводу конкретных жанров, помогли сформулировать тему данного исследования и скорректировать ее аналитическую направленность.

Таким образом, в качестве **объекта исследования** выбран жанровый аспект шопеновского стиля с акцентом на явлении полижанровости. В многочисленной исследовательской литературе о Шопене проблема полижанровости как фактора, в значительной мере обуславливающего интерпретацию, практически не затрагивалась.

Однако **научная новизна** предлагаемой работы заключается не только в этом, но также и в том, что впервые в одном труде соединяются различные ракурсы (исторический, теоретический и исполнительский) рассмотрения творчества Шопена, которое имеет глубокие жанровые корни. Впервые также была

предпринята попытка создания целостной панорамы Chopin's genres with its internal differentiation on the basis of the origin of genres and principles of their use by the Polish composer. The results achieved make it possible to give a new meaning to the role of genres and their interaction in Chopin's work.

In the light of the above, the following **goals and tasks** of the research are:

- theoretically recreate the method of polygenre in Chopin's piano works as a *single integral system*;
- clarify the semantic role and expressive value of different genres in Chopin's work;
- determine the historical place of Chopin-pianist in the formation of the performing art at the beginning and the first half of the XIX century;
- reveal the main traditions of national piano schools in Chopin's interpretations;
- show the important role of polygenre in solving interpretive tasks.

Methodological basis of the dissertation is the unity of historical, theoretical and performing approaches in the determination and differentiation of polygenre techniques based on the general theory of genres. Especially significant for the solution of the research task are the functional-sociological and genetic aspects of genre formation, the study of performing features from the point of view of genre connections, the theoretical analysis of Chopin's works with the aim of revealing genre synthesis and performing analysis of the same works for confirmation of the main theoretical theses advanced in the work.

Practical significance of the work. The results of the dissertation can be used in further research of Chopin's music. They also allow to supplement the sections of university courses on the analysis of musical works, musical content, history and theory of performance and

личных спецкурсов. Сравнительный анализ исполнений, содержащийся в третьей главе, может быть полезен пианистам как базовая основа для их собственных индивидуальных прочтений Шопена.

Апробация работы. Диссертация неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и была рекомендована к защите 1 марта 2000 г. Основные положения исследования отражены в трех публикациях, список которых помещен в конце автореферата.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка использованной литературы, включающей 199 названий. В Приложении к работе приводится список членов жюри Международного конкурса пианистов-исполнителей им. Шопена в Варшаве в 1995 г. и всех лауреатов этого конкурса с момента его первого проведения в 1927 г. и до наших дней, а также нотные примеры, необходимые для иллюстрации теоретических положений второй главы.

Основное содержание работы

Первая глава диссертации – *«Современные проблемы теории музыкальных жанров»* – посвящена определению категории музыкального жанра и метода полижанровости. Эта глава состоит из двух разделов.

В первом из них – *«Понятие музыкального жанра в музыковедческой литературе»* – дается определение жанра, производится анализ многочисленных жанровых теорий русских музыковедов и искусствоведов, в том числе А. Сохора, Л. Мазеля, В. Цуккермана, О. Соколова, Л. Березовчук, М. Кагана и др.

Несмотря на то, что проблема жанра занимает одну из ведущих позиций в отечественном музыкознании, над ее разработкой как целостной научной теории продолжают трудиться и по сей день. Теория музыки нуждается в понятии жанра именно как универсальной категории, которая позволила бы рассмотреть

все множество музыкальных произведений с единой точки зрения и представить исследуемое поле музыкальной культуры как систему жанров. Однако многоплановость проявления музыкального жанра затрудняет выработку единых критериев подхода, что выражается в несогласованности исследовательских позиций. Обоснование категории жанра в опоре на различные принципы ведет к противоречивости результатов классификации. В целом наиболее распространенными являются теории, опирающиеся на три основополагающих признака жанра: «типизированное содержание» (*В.Цуккерман*), «обстановку исполнения» (*А.Сохор*), «социальные функции» (*Л.Мазель*).

С какими бы условиями бытования и объектами типизации ни был бы связан жанр, он имеет свою определенную функцию. Именно функция может служить тем источником, который необходим для постижения сущности жанра. По мысли Л. Березовчук, различаются четыре функции музыкальных жанров: *нормативная, аксиологическая, коммуникативная и знаковая*¹. Сюда же можно отнести и *каноническую и знаковую функции*, определение и классификацию которых предложила В. Холопова². В работе акцент сделан именно на знаковой функции жанра, т. е. на понимании смысла жанра как определенной «лексемы» музыкального языка, и закономерностях функционирования этой лексемы в рамках жанрового множества. В работе говорится, что жанровые «лексемы» – это определенные средства музыкальной выразительности или их комплекс с закрепленной за ними устойчивой семантикой. При этом проводится аналогия между лексемами в литературе и способами и методами использования жанров в музыке. Существует мнение, что в словесных искусствах лексемы имеют самостоятельное значение, а в музыке смысл любых элементов возникает лишь в контексте; в диссертации доказывается неправомочность этого суждения и выясняется, что контекст композиторского стиля и индивидуального замысла произведения способен качественно преобразовывать художественный образ, свя-

¹ *Березовчук Л.* Музыкальный жанр как система функций // *Аспекты теоретического музыковедения.* – Л., 1989.

² *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства. Ч.1-2. – М., 1994, с. 180.

занный с музыкально-жанровой «лексемой», однако некоторые элементы этого образа остаются семантически устойчивыми: в противном случае была бы невозможна объективная содержательная структура музыкальных произведений. Жанровые «лексемы» являются «словами» музыкально-выразительного словаря, которые, подвергаясь различным модификациям (полисемии в разных композиторских контекстах, вариативности в исполнительской интерпретации, трансформации при смене исторических эпох и стилей), обладают изначально заложенной обязательностью семантических связей.

Особое внимание в диссертации уделяется жанровому взаимодействию в композиторском творчестве как одному из главных принципов выработки новых форм. Взаимодействующая жанровая форма включает в себя инвариантные черты составляющих ее жанров, где тот или иной жанр представляется в виде целого комплекса особенностей или несколькими характерными признаками, как бы «заменяющими» жанр в целом. Включение в один жанр элементов другой жанровой системы вызывает определенные изменения в системе образно-выразительных средств и находит свое отражение в содержательных особенностях, строении, форме и т.д.

В настоящее время существует целый ряд терминов для обозначения феномена жанровой интеграции: «экстраполяция», «ассимиляция», «гибридизация», «взаимопроникновение», «полижанровость», «смешение», «синтез», «диффузия», «расслоение». В диссертации дается подробное описание каждого из этих принципов, однако, в связи с необходимостью более четко и целенаправленно ограничить поле исследуемых явлений и выделить из их широкого круга конкретный тип взаимодействия жанров, центральным предметом исследования в данной работе стала особая форма жанрового множества, которая называется **полижанровостью**.

Важнейшим критерием, позволяющим отличить метод полижанровости, является преднамеренность. Это – сознательно используемый композитором метод, прием, необходимый для воплощения специфического замысла с помо-

щью сочетания двух или нескольких жанров с их типизированным содержанием.

Полижанровость в музыке имеет множество форм: жанровая полифония, жанровая изобразительность, жанровое цитирование, жанровая модуляция, жанровая мутация, жанровая интерпретация и др. При этом происходит деление жанров на *«отражающие»* (то есть основные, исходные жанры) и *«отражаемые»* («добавочные», использованные композитором помимо основного). Представляется необходимым выделить ряд свойств, характерных для «отражаемых» жанров, в качестве которых могут выступать жанры как «обиходной», так и «преподносимой» музыки. Эти жанры, во-первых, отличаются наибольшей степенью семантической типизированности, или наибольшей степенью жанровой «детерминированности», а потому способные вызывать достаточно сильные ассоциации; во-вторых, они служат для композитора своеобразным музыкальным эквивалентом «жизненных реалий».

Обобщая вышеизложенное, дается определение полижанровости как особой формы жанрового множества, возникающей в результате преднамеренного использования в рамках одного и того же музыкального произведения существующих свойств двух и более музыкальных жанров, каждый из которых сохраняет свою типизированную семантику.

Второй раздел главы – *«Сравнительная характеристика полижанровости в XIX в. и полистилистики в XX в.»*. Подчеркивается, что стиль – такая же неотъемлемая категория искусства, как жанр. В конкретном произведении или творчестве композитора стиль, как и жанр, представляет собой интегрирующую совокупность выразительных средств, определяющую направленность всей формы. И жанр, и стиль несут семантикообразующую функцию в музыкальном языке. В этом их подобие. Исследование семантики музыкального стиля требует использования достижений научного музыкознания в этой сфере и, прежде всего, в теории жанра.

Полистилистика и известные по работам А. Шнитке, В. Карминского, В. Холоповой ее типы (диффузия, коллаж) и приемы (аллюзия, цитата, стилизация) существенно раздвинули горизонты работы композитора над стилем. Путем внедрения и сочетания стилевых цитат и аллюзий композиторы могут вводить в одно произведение все мыслимые стили, тем самым достигая максимума ассоциативно-стилевых представлений. Следовательно, близость полистилистических и полижанровых приемов заключается, прежде всего, в том, что в обоих случаях происходит увеличение смыслового объема музыкального произведения, расширяются его содержательные границы. Полижанровость и полистилистика в равной мере перестроили в музыкальном произведении средства и жанра, и стиля. Если до XX в. в произведениях существовал неявно выраженный диалог стилей (чему отвечает понятие стилового синтеза), то именно полистилистика, особенно во второй половине XX в., придала яркость, живость, театральность этой семантической игре. Полижанровые элементы, так же, как и позднее полистилистические, вошли в двустороннюю диалектическую связь с фабулой, выражая ее и обретая в ней новые смыслы. Таким образом, метод полижанровости, где полижанровые элементы стали «лексемами» музыкального языка композитора, созвучен позднему методу полистилистики, где цитируемые стили – также своеобразные «слова» музыки разных времен. Распоряжение ассоциациями, кроющимися в таких жанровых и стилистических «словах», позволило композиторам с большей рельефностью выражать свои мысли, а слушателям их улавливать.

Во второй главе – *«Взаимодействие жанров в фортепианных произведениях Шопена»* – выявляются основные принципы жанрового взаимодействия, наиболее характерные для Шопена. Эта глава также имеет внутреннее деление на три раздела.

В первом разделе – *«Эстетика жанра в музыке Шопена»* – освещается обращение польского композитора с жанром. При этом выясняется, что жанровые корни обеспечивают семантическую емкость его музыки. Принцип «обоб-

щения через жанр» (*А. Альиванг*), лежащий в основе фортепианного творчества композитора, позволяет утверждать, что в музыкальном языке Шопена все жанры стабилизировались как определенные музыкальные «лексемы». При этом каждый жанр обладает определенной, только ему присущей семантикой, и в результате развертывания семантически осмысленных жанров в воображении слушателей могут возникать некие образы или картины. Например, у Шопена всегда узнаваемы следующие жанровые «лексемы»: ноктюрн, мазурка, полонез, речитатив, хорал, баркарола; кроме них, встречаются также «лексемы», продиктованные романтическим характером музыки XIX века, которая была направлена на раскрытие внутреннего мира человека, – например, «романтической бури», «борьбы», «вдохновения», «любви» и т.д. Все они существуют не в отдельности, но во взаимодействии друг с другом, находятся в диалектическом единении, а потому в одном сочинении можно обнаружить несколько «лексем», благодаря которым содержание целого становится художественно наполненным, содержательно «стереофоничным». В любом фортепианном сочинении Шопена присутствует синтез жанров: таких, как, например, танец и песня, колыбельная и речитатив, марш и хорал, вальс и баркарола.

Исследование и изучение отдельно взятых жанров не может быть показательным в контексте пьесы, ибо жанровое содержание не включается в произведение автоматически. Суть использования определенного жанра рассматривается в ракурсе осознания его места в системе жанрового синтеза. Отделение одного конкретного жанра от компонентов других жанров как в теоретическом анализе, так и в исполнительской интерпретации может дать неполное представление о жанровой системе произведения в целом. Исходя из этого, следует рассматривать не только семантику отдельно взятого жанра в данном произведении, но и его роль в драматургии целого.

Во втором разделе – *«Музыкально-жанровая система фортепианных произведений композитора»* – в результате анализа жанровых составляющих фортепианных произведений Шопена делается вывод о наличии в его творчест-

ве стройной жанровой системы, исследуется использование этой системы на разных уровнях музыкальной драматургии композитора. Предлагается следующая классификация жанров в музыке Шопена (в соответствии с их происхождением): жанры общеевропейские, включающие барочные, классические и романтические жанры, и жанры польского происхождения.

Общоевропейские жанры.

К *барочным жанрам* можно отнести прелюдии, фантазии, фугу, хорал в аккордовой гармонизации. Огромное значение жанров этой эпохи в творчестве Шопена не случайно. Общеизвестно, что одним из главных музыкальных авторитетов для Шопена был И. С. Бах, музыка которого была постоянным источником вдохновения для польского композитора, с его «Хорошо темперированным клавиром» он никогда не расставался и всегда играл прелюдии и фуги Баха перед собственными выступлениями. Незримая связь этих двух композиторов (творивших в разные эпохи и в разных странах) позволяет исследователям (в частности, Б. Почою³) проводить аналогию между ними в четырех различных «измерениях»: на уровне творческой индивидуальности (личности), музыкального стиля, концепции формы, элементов музыкальной речи. В настоящей работе выделено и проанализировано использование Шопеном следующих жанров, генетически связанных с эпохой европейского музыкального барокко:

- *прелюдия*, или *прелюд* («предисловие, введение»), у Шопена на новой романтической основе воскрешающая дух старинных импровизационных (или *quasi* импровизационных) вступления, но превращенная в принципиально полижанровое образование с динамично становящейся формой, яркими контрастами трагических, драматических, радостных и лирических образов, выраженных с помощью сопоставления таких семантически противоположных жанров, как романс и марш, мазурка и хорал;

³ См.: *Pociej B. Chopin and Bach: Some Remarks on the Substantial Form Concept // The Materials of the International Academic Conference Chopin Works as a Source of Performance Inspiration. – Warsaw, 1999.*

- *фантазия* – один из наиболее старинных жанров инструментальной музыки, в рамках которого Шопеном создано несколько произведений, ознаменовавших наступление нового этапа в развитии этого жанра, ставшего теперь концертным романтическим: «Большая фантазия на польские темы», Фантазия *B-dur* для фортепиано с оркестром, Фантазия *f-moll*, Полонез-фантазия, Экспромт-фантазия – произведения, как и Прелюдии, вбирающие в себя лексемы полонеза, марша, хорала, речитатива, кантатены, баллады, баркаролы и т. д.;
- *хорал*, элементы которого присутствуют почти во всех произведениях Шопена при отсутствии самостоятельных сочинений с таким названием. Широкое представление жанра хорала у Шопена отнюдь не случайно: композитор был глубоко религиозным человеком и, несомненно, прекрасно знал церковные традиции с детства, так как духовные песни исполнялись в Польше как в церкви, так и дома; в течение 1825-26 гг. Шопен был органистом в школе, где аккомпанировал во время исполнения духовных песнопений и сам пел их, а потому хорал, вероятно, служил для Шопена – так же, как мазурка и полонез, – символом Польши, напоминанием о ней.

Классические жанры, так же, как и барочные, представлены большой группой произведений. Появление их, вероятно, связано с влиянием еще одного гения музыки, перед которым преклонялся Шопен, – Моцартом. Не случайно большинство этих сочинений было создано в ранний период творчества, когда происходило становление Шопена-композитора, причем становление это во многом заключалось в усваивании классических образов. Символично поэтому, что среди его первых сочинений, принесших ему мировую славу, – «Вариации на тему Моцарта». Свой последний концерт в Париже Шопен также начал исполнением Моцарта. Даже при жизни критики называли Шопена «польским Моцартом». Общеизвестно, что в крупных циклических сочинениях Шопен придерживался классических схем. Однако классическая концепция формы распространяется и на другие его произведения, в которых можно обнаружить,

помимо собственно романтических свободных форм, все три класса форм эпохи классицизма (песенные формы, формы рондо и сонатные). Стиль ранних произведений Шопена уходит своими корнями в эпоху классицизма.

Все произведения Шопена, имеющие классические жанровые истоки, можно условно разделить на две группы: академические и бытовые. К *академическим* классическим жанрам относятся Сонаты, фортепианные Концерты, *Allegro de concert* для фортепиано с оркестром, вариации (в том числе Вариации на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан» *B-dur* для фортепиано с оркестром), три Рондо, четыре Скерцо. При сочинении этих произведений композитор опирался на классические образцы, и значение метода полижанровости в них менее заметно (исключение, пожалуй, составляют Скерцо, которые, благодаря обогащению отражаемыми жанрами и их элементами, превратились из «шутки» в развернутые одночастные произведения с драматическим, а порой трагическим содержанием; кроме того, – 2-я Соната *b-moll*, которая хотя формально относится к классическим жанрам, является ярким примером романтической сонаты, ибо если сущностью классической сонаты было развитие, которое реализовывалось через противопоставление, то у Шопена это – «длание» мысли в сопоставлении таких жанров, как марш, хорал, речитатив).

Бытовые классические жанры представлены Экоссезами и Контрдансами; к их числу условно можно отнести также Болеро *a-moll* op.19 и Тарантеллу *As-dur* op.43. В этих жанрах, как и в академических классических, полижанровость отходит на второй план. В данном случае это, вероятно, связано с преобладанием танцевально-бытового начала. Практически все эти пьесы написаны в классических песенных формах, что служит подтверждением трактовки их как классических жанров.

Романтические жанры составляют наиболее многочисленную группу сочинений Шопена. Среди них Ноктюрны, Баллады, Экспромты, Вальсы, Этюды, Баркарола, Колыбельная.

В XIX веке как в творчестве композиторов-романтиков, так и в особенности в фортепианном творчестве Шопена глубоко оригинально преломляется

жанр *ноктюрна*. Конечно, свои ранние пьесы Шопен сочинял под впечатлением фортепианных ноктюрнов «основателя» жанра Дж.Фильда, но даже в самых первых Ноктюрнах Шопен не пошел по фильдовскому пути, сразу же выходя за рамки определяемого названием жанра. Его пьесы, невзирая на элементы песенности и небыстрый темп, полны внутреннего динамизма и напряжения, они зачастую основаны на сопоставлении контрастных начал: мечты и порыва, борьбы и умиротворения, сосредоточенности и тревожности, что выражается внедрением в ноктюрн иножанрового материала (например, марша и речитатива). Таким образом, Шопен, обогатив ноктюрн полижанровыми элементами, раскрыл огромный драматический потенциал небольшого лирического жанра.

Шопен является автором четырех *Баллад*, основанных на конфликтном сопоставлении различных тем-образов, с подлинно симфоническим типом развития музыки. В Балладах Шопена следует отметить новаторское внедрение уже существовавших в профессиональной европейской музыке бытовых и концертных жанров и их элементов, например, вальса, баркаролы, ноктюрна, марша, хорала, этюда, речитатива.

Все четыре *Экспромта* написаны композитором в зрелые годы. Название жанра — экспромт (*Impromptu*) — подчеркивает намеренную «импровизационность», спонтанность выражения этих пьес, проникнутых непосредственным лиризмом, основанных на эмоционально-чутких, «доходчивых» мелодических оборотах и интонациях. В большинстве своем в Экспромтах Шопена, из-за преобладания лирического песенного начала, нет яркого синтеза жанров: чаще всего композитор развивает музыкальную мысль, оставаясь в рамках одного определенного с самого начала романтического экспромта. Однако есть и исключения. Так, например, в Фантазии-экспромте *cis-moll* op.66 переплетаются жанры этюда, прелюдии, песни.

17 шопеновских *Вальсов* можно разделить на две группы: танцевальные миниатюры и, с другой стороны, крупные произведения концертного характера. Как и в других шопеновских сочинениях, прообразами которых были бытовые танцевальные пьесы, полижанровое начало здесь несколько завуалировано, од-

нако полижанровость не исчезает совсем, она постоянно присутствует в виде легкой тени отраженного жанра.

Являясь основоположником концертного *этюда*, Шопен создал 27 образцов этого жанра. Если в дальнейшем Лист и Рахманинов трансформировали поставленную техническую формулу и «растворили» ее в художественном образе, то Этюды Шопена в большей степени своей «инструктивны». Композитор в каждом из своих Этюдов последовательно разрабатывает один или два технических приема, благодаря чему на протяжении всей пьесы выдерживается жанровое единство.

В *Баркароле Fis-dur* op.60 нет ярко контрастирующих драматических образов, как в других сочинениях Шопена. Доминирующим здесь является светлое, лирическое настроение, но внутри этого единого кантиленного образа можно обнаружить следы различных жанров (дуэта, речитатива и т.д.).

Колыбельная Des-dur op.57 является у композитора олицетворением скорее поэтического рассказа, нежели песни, и именно поэтому мы относим ее в разряд романтических жанров. Характер гармонии, фактуры и формы принципиально неклассические. Здесь проявляется исключительное новаторство Шопена, пополнившего сферу художественного содержания развитой звуковой красочностью.

Жанры народного польского происхождения. В проникнутости шопеновского искусства национальными польскими истоками заключена и оригинальность, и новизна его стиля. Композитор взял от фольклора его важнейшие принципы мелодики, ритма и гармонии. Стремление к истолкованию простого как высоко одухотворенного, – вот, на наш взгляд, объяснение поразительной смелости художника в области использования народно-бытовых жанров. Опираясь на бытовые жанры, он довел их до высшей степени художественного совершенства. Во многом именно использование польских жанров сделало Шопена основоположником национальной школы и создала ему мировое имя. Бытовые жанры являются одновременно средством и конкретизации, и обобще-

ния. В группу польских жанров входят Мазурки, Полонезы и Краковяк *F-dur* для фортепиано с оркестром *op.14*.

Первую мазурку Шопен сочинил в 1820 г., т.е. когда ему было всего 10 лет, последняя же датируется 1849 г. – последним годом его жизни. Мазурка стала зеркалом его души, его исповедью.

Во всех современных исследованиях поднимается вопрос об отношении Шопена и польских народных мотивов в его сочинениях. Не останавливаясь подробно на этом вопросе, можно отметить, что у Шопена, как и у других композиторов, обращающихся к фольклору, встречаются два метода его использования: точное цитирование и стилизация. Хотя Шопен и избегал точного цитирования, он не мог все же удержаться от внедрения «крестьянских» мотивов, как, например, мелодии “*Oj Magdalino*” в Мазурку *op. 68 №3*. Во всех 50-ти великолепно выполненных художественных миниатюрах, вдохновленных фольклорными идиомами, можно обнаружить рудименты народной мазурки. Помимо элементов трех польских танцев (оживленного мазура с характерным пунктирным ритмом, быстрого оберака с «притоптывающими» на второй и третьей долях такта акцентами, более медленного и меланхоличного куявяка) можно констатировать и наличие других жанров и их элементов: вальса, речитатива, хора-ла, арии. Во многом именно использование иножанрового материала обусловило самобытность шопеновских мазурок-поэм.

В своих шестнадцати *Полонезах* композитор впервые создал образ этого жанра, насыщенного не только бравурностью и блеском, но и глубоким драматическим содержанием. Фортепианная фактура шопеновских Полонезов их с подлинно симфоническим развитием разительно отличается от мягкой звукописи мазурок. Шопен, продолжая традицию Г. Эльснера, обогащает музыкальное содержание Полонезов внедрением полижанровых элементов. Так, даже внутри одной темы подчас сочетаются черты контрастных жанров – марша и речитатива, хора-ла и танца, а также баркаролы, баллады, ноктюрна и мазурки.

К группе жанров польского происхождения отчасти можно отнести и хорал, рассмотренный в разделе барочных жанров. Связано это с тем, что компо-

зитор трактует хорал не только как воплощение религиозной духовности, как культовый жанр, но именно как *польский* духовный жанр. Новейшими исследователями показано, что именно *народные* духовные песни нашли отражение в его фортепианных произведениях.

Таким образом, все эти жанры (полонез как воплощение польского героического духа, мазурка как образ «чистой красоты» Польши, хорал как символ духовности польского народа) стали важнейшими жанрами Шопена как основоположника польской национальной школы. Внедрение этих жанров (как в целостном виде, так и на уровне отдельных элементов) практически во все сочинения композитора стало основой его метода полижанровости, знаком постоянного присутствия образа Польши, константой всего творчества Шопена. С другой стороны, посредством внедрения элементов общеевропейских жанров в польские жанры, Шопен поднял последние до уровня высокохудожественных, самостоятельных, имеющих мировой резонанс произведений.

В третьем разделе – «*Полижанровость как семантическая система музыки Шопена и творческий метод композитора*» – на основе рассмотренных во второй главе классификаций типов взаимодействия жанров и анализа произведений Шопена предлагается система синтеза жанров, отражающая именно шопеновский композиторский метод. Выделяются четыре типа взаимодействия жанров: миграция бытового жанра в жанр концертный; отражение одного жанра в другом; цитирование жанра; использование элементов жанра.

Миграция – постоянное явление в творчестве Шопена. Бытовой жанр, часто используемый как некое жанровое клише, как знак «народности», мигрируя в жанр концертный, не меняет радикально содержание произведения, но выполняет драматургическую функцию. Коммуникативные возможности широко распространенных жанров чрезвычайно велики, так как их семантика общеизвестна. В качестве примеров можно выбрать произведения разных первичных жанров с тем, чтобы показать различную степень изменения их семантики в ус-

ловиях миграции из бытового в концертный жанр. К таким сочинениям относятся Колыбельная, Баркарола, Полонез *es-moll*, Мазурка *a-moll* op.17 № 4 и др.

Следует выделить два принципа миграции:

- 1) с радикальным преобразованием содержания основного жанра;
- 2) без радикального преобразования содержания основного жанра.

Оба эти принципа рассматриваются на конкретных примерах: Мазурка *a-moll* op.17 №4 и Полонез *es-moll* op.26 №1 (первый принцип); Колыбельная *Des-dur* op.57 и Баркарола *Fis-dur* op.60 (второй принцип).

Второй вид жанрового взаимодействия – отражение в концертном жанре какого-либо другого жанра: как другого концертного, так и бытового. Этот тип взаимодействия, так же, как и предыдущий, можно разделить на два типа подчинения:

- 1) подчинение отражающего (основного) жанра отражаемому;
- 2) подчинение отражаемого жанра отражающему.

К первому типу относятся те произведения, где Шопен, используя отражаемые жанры, не выходит за пределы основного отражающего. В этом случае отражаемые жанры (как бытовые, так и концертные), используются композитором с целью придать жанру отражающему более глубокое образное содержание. При этом в жанре отражающем могут произойти изменения некоторых главных жанровых признаков, однако далеко не всех: большая часть их все же сохраняется, что подчеркивает жанровое наклонение произведения (в противном случае сочинение выходит за рамки жанра «отражаемого» и теряет связь с его семантикой).

Таким образом, при подчинении жанра отражаемого жанру отражающему, основной жанр не теряет своих главных жанровых признаков (метроритм, характерная мелодика, особенности фактуры и т. д.) – обогащается лишь его жанровый колорит. Однако очень часто в произведениях Шопена, даже при подчинении отражаемого основному жанру, складывается своеобразный колорит, свойственный, скорее, отражаемому жанру. Этот принцип отражения

жанра демонстрируется в работе на примерах Скерцо op.39 №3 *cis-moll* и Ноктюрна *Des-dur* op.27 №2.

Второй тип подчинения – подчинение отражающего жанра отражаемому – наблюдается тогда, когда жанр отражаемый может ослабить функцию отражающего, образуя собственную автономию. Если даже композитор не дает особого жанрового обозначения отражаемому жанру (марш, мазурка, вальс), сочинения так глубоко пропитываются присущими ему конкретными интонациями, ритмическими оборотами, особенностями фактуры, характером изложения и др., что можно поставить вопрос: какой же жанр преобладает – отражаемый или отражающий? Ответом на поставленный вопрос является подробный разбор Полонеза-фантазии *As-dur* op.61, Прелюдии *A-dur* op.28 №7 и Этюда *cis-moll* op.25 №7, в которых этот тип отражения проявляется особенно ярко.

Третий вид жанрового взаимодействия в произведениях Шопена – **цитирование жанра**. Применяя прием коллажа, композитор не только не стремится сгладить резкость сопоставления, но, напротив, воздействует на восприятие именно явной, подчеркнутой неоднородностью «монтируемого» материала. Намеренной акцентировкой жанрового контраста композитор заостряет образное содержание произведения. Обращаясь к методу цитирования, композитор сталкивается с определенным семантическим значением цитированного (чаще всего бытового) жанра с его традиционной, «первичной» трактовкой со всем комплексом признаков данного жанра.

Основу метода цитирования составляет неожиданность и наглядность контраста, резкость сопоставления, принцип вторжения. Именно они заставляют нас воспринимать жанровый коллаж в произведениях Шопена как контраст образно-смысловой. Собственно говоря, большинство произведений основаны на контрастном сочетании отражаемых жанров или их элементов. Подобное заострение жанровой коммуникативности помогает композитору в донесении музыкального содержания своих произведений до слушателя. С другой стороны,

собственно цитата в чистом виде в композиторском творчестве Шопена встречается нечасто.

Примерами применения этого метода могут служить такие произведения, как Полонез *fis-moll*, Мазурка *F-dur* op.68 №3, Ноктюрн *g-moll* op.37 №1.

Четвертый вид жанрового взаимодействия – использование элементов жанра – самый распространенный в музыке Шопена. В этом случае музыкальное произведение лишь окрашивается своеобразным колоритом отражаемых жанров, но целостное впечатление о жанре не складывается. Не имея даже смысловой законченности, жанровые элементы, влияют, тем не менее, на формирование музыкального содержания и музыкальной формы произведения.

Использование лишь отдельных элементов жанра подразумевает также и их взаимодействие в контексте сочинения. При этом эти элементы могут соединяться как по горизонтали, так и по вертикали, таким образом, выделяются два типа взаимодействия внутри этого вида:

- 1) *соединение двух жанровых признаков в одной теме* (Ноктюрн *H-dur* op.9 №3: аккомпанемент ноктюрновый, мелодия танцевальная; Ноктюрн *c-moll* op.48 №1: аккомпанемент маршевый, мелодия речитативно-песенная);
- 2) *соединение жанровых элементов «по горизонтали»*, когда цепочка сменяющихся жанров и их элементов может быть языком, выражающим самые разнообразные идеи (4-я Баллада *f-moll*, Ноктюрн *c-moll* op.48 №1).

Третья глава – «*Полижанровость в исполнительском творчестве*» – также многосоставна. В первом, наиболее обобщенном разделе – «*Специфика исполнительства Шопена и роль жанровой компоненты*» – исследуются основные тенденции в национальных фортепианных школах. При этом акцент делается не только на известных европейских школах (*русской* в лице великого Антона Рубинштейна, Ф. Blumenfelda, М. Балакирева, С. Рахманинова, А. Гольденвейзера, С. Фейнберга, К. Игумнова, Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Л. Оборина, Г. Гинзбурга, Я. Флиера, Э. Гилельса,

С. Рихтера, В. Мержанова, С. Доренского, Е. Малипина, В. Горностаевой, Э. Вирсаладзе; *немецкой* – Ф. Бузони, В. Бакхауза, Э. Петри, Э. Фишера, В. Кемпфа, К. Аррау, П. Бадюра-Скоды, Р. Рифлинга, В. Гизекинга; *французской* – А. Мармонтеля, М. Лонг, А. Корто, Л. Дьемер, И. Филиппа, Н. Магалова, С. Франсуа, М. Аз, В. Перлемюгер, К. Эльффера, Э. Хейдсика, *польской* – И. Падеревского, И. Гофмана, И. Сливинского, Г. Штомпки, З. Джевецкого, Я. Эккера, Г. Черны-Стефаньской, К. Циммермана; *итальянской* – А. Бенедетти-Микеланджели, М. Поллини; *английской* – М. Лимпани, Дж. Лилл; и т.д.), но и на исполнительских школах других континентов (например, *аргентинской* – М. Аргерих, Б. Л. Гельбер; *бразильской* – А. Эстрелла, К. Орtiz, А. Морейра-Лима; *американской* – В. Клайберн, Дж. Огдон, Дж. Браушинг, Дж. Поллак, М. Дихтер, Ю. Лист, Э. Саймон, Р. Богас, Ю. Инджич и Г. Ольссон и др.). В работе очерчиваются основные характерные черты данных школ, присущая им манера интерпретации шопеновских произведений в свете главных критериев – соответствия особенностям исполнения самого Шопена (известного нам по мемуарной литературе), высказываний наиболее авторитетных педагогов-исполнителей о специфике содержательного прочтения сочинений композитора, а также выдвинутого в данной диссертации нового критерия исполнительского воссоздания полижанровости у Шопена как образно-смысловой основы его произведений. Используются данные исследователей шопеновского исполнительства — Д. Рабиновича, Г. Цыпина, Е. Либермана и др.

Второй раздел главы – «*Полижанровость в индивидуальной интерпретации ведущих исполнителей Шопена*» – посвящен конкретному анализу исполнительской интерпретации произведений, избранных для теоретического исследования полижанровости у Шопена в предыдущей главе. Этот раздел построен в виде сопоставления двух или более контрастных исполнений одного и того же произведения композитора. Предложенная сравнительная характеристика различных интерпретаций позволяет сделать вывод, что при преднамеренной трактовке пианистом жанрового синтеза возникает индивидуальный стиль профес-

сионально-художественного обобщения фортепианного творчества Шопена. Исполнительская трактовка отдельных жанров в отрыве от основного определяющего жанра, названного самим же композитором в качестве содержательного «стержня» произведения, не может раскрыть его целостный смысл в исполнении. Подчеркивание же лишь отдельных компонентов жанрового синтеза приводит, как видится и слышится автору диссертации, к искажению истинного художественного образа данного сочинения, поэтому анализируется не только интерпретация только того или иного жанра, использованного композитором, но и полижанровость как содержательно-целостный феномен интерпретации.

В свете произведенного сравнительного анализа исполнений различными пианистами произведений Шопена можно выявить основные тенденции их жанровой интерпретации. Выявление драматургической функции жанра в фортепианной трактовке сочинений композитора в самом общем плане позволяет выделить следующие исполнительские принципы:

- 1) пианист исходит из **основного жанрового обозначения**, предложенного композитором (полонез, мазурка, ноктюрн, колыбельная и т.д.);
- 2) пианист подчеркивает **жанровый синтез** сочинения, раскрывая основной художественный образ.

В этой главе сделана попытка показать пути правильного истолкования сочинений, исходя из жанрового синтеза в каждом из них. Но целью анализа было не только выявить наличие или отсутствие полижанровости в конкретных исполнениях, но и отразить такие качества прочтения, как эмоциональность, степень контрастности, драматичности, романтичности, с технической стороны — характер педализации, звуковые нюансы, динамику и агогику, характер туше и т.д. Характерные черты каждого исполнения лучше всего проявляются в сравнении, что привело к идее представить два различных исполнительских «портрета» каждого из сочинений. При этом были выбраны намеренно контрастные, подчас даже полярные трактовки (Г. Нейгауз - И. Гофман - В. Гизекинг; М. Аргерих - К. Циммерман; Е. Кисин - М. Поллини; С. Доренский - Г. Черны-Стефаньска; Я. Флиер - Я. Эккер).

В **Заключении** обобщаются результаты исследования. Выводится определение полижанровости как целостного новаторского метода в фортепианном творчестве Шопена, который представляет собой единую систему организации множества жанров. Самобытность творчества Шопена состоит в уникальном значении полижанровости как базы индивидуального стиля автора, действующей на всех уровнях организации музыкального материала и обеспечивающей действительное воплощение и восприятие смысловой концепции непрограммной музыки композитора. Целенаправленные отношения элементов полижанровой структуры стали ведущим объективным началом в творчестве композитора. Полижанровость изменила всю жанровую драматургию произведений, вдохнув в них новую жизнь.

Большое количество перечисленных и проанализированных нами исполнений доказывает, что полижанровость является одним из тех факторов, которые позволяют музыке Шопена постоянно находиться на авансцене исполнительского искусства, раскрывая все новые смысловые грани. Исполнитель, ярко выделяющий семантику жанра, отраженного Шопеном в своей речи, создает и дух, и букву сочинения. И тогда, в заново сотворенных им звуках гениальной музыки великого мастера, зазвучат и личность Шопена, и эпоха далекого романтического XIX века, и чувства и эмоции самого пианиста.

ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ
ОПУБЛИКОВАНЫ СЛЕДУЮЩИЕ РАБОТЫ:

1. *Самвелян Т. Э.* К вопросу интерпретации фортепианных произведений (на примере творчества Шопена) // МГК им.Чайковского. – М., 2000.– 20 с. – Деп. в НИО Информкультура РГБ 21.03.2000. № 3264. – 0,85 п.л.
2. *Самвелян Т. Э.* Понятия музыкального жанра и полижанровости в музыковедческой литературе (на примере трудов по творчеству Шопена) // МГК им.Чайковского. – М., 2000. – 18 с. – Деп. в НИО Информкультура РГБ 21.03.2000. № 3265. – 0,75 п.л.
3. *Самвелян Т. Э.* К понятию музыкального жанра и полижанровости (полижанровость в произведениях Ф.Шопена) // Вестник общественных наук, 1999, №2. – Ереван: НАНРА, 1999. – С.9-27. – 0,8 п.л.