

НОВАТОРСТВО Ф. ШОПЕНА В ОБЛАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ: ПОЛИЖАНРОВОСТЬ, КОНЦЕРТНОСТЬ, КАМЕРНОСТЬ



В творчестве Ф. Шопена фактура выступает не только общелогическим текстовым знаком, но и содержательным средством музыкального выражения. Главным показателем здесь является жанровое содержание, выявляемое у Шопена на уровне полижанровости. Все знаки жанровой системы исторически закреплены именно в фактуре, её типах, видах и соответствующих синтезах. Через фактуру путем расшифровки жанровых знаков, данных композитором, исполнителем доносится до слушателя «внетекстовая» сторона музыки, лишь косвенно связанная с исполняемым конкретным произведением.

Фактура, моделирующая жанры, служит ключом и к «расшифровке» их стиливого претворения. Мысля «фортепианно», Шопен использует разножанровые (разнофактурные) элементы в новых комбинациях, соотношениях, сопоставлениях, наложениях, создающих в совокупности даже в миниатюрах полижанровый, интонационно разнообразный и, одновременно, целостный фактурный облик звуковой ткани. Ф. Шопен в этом смысле является подлинным классиком фортепианной музыки, одним из очень немногих «фортепианных композиторов», создавших новый образ фактуры в музыке для указанного инструмента.

Через фактуру, через «телесный», «осязаемый» слой музыкальной ткани в произведениях Шопена проявляется полижанровость – главный содержательно-стилевой признак его творчества. С позиции фактуры как носителя важнейших особенностей жанра это стиливое качество может быть определено термином «полифактурность». Полифактурность есть лишь внешнее проявление стилистического качества полижанровости. Фактура произведения отражает внутренний глубинный слой музыкального содержания, теория которого создаётся в настоящее время усилиями ряда исследователей. Как отмечает В. Холопова, «...теория музыкального содержания не является учением композиционного порядка. Сущность её – собственно музыковедческая, адрес – универсальный: композиторы, ис-

полнители, слушатели, учёные смежных с музыкознанием областей, занимающиеся искусством, культурой и гуманитарными проблемами» ([9, с. 34]; курсив мой. – С. Ш.).

Первым же примером, который приводит В. Холопова, является творчество Шопена, рассматриваемое в аспекте нового жанрового содержания: «В творчестве Шопена, помимо организации произведения на основе мелодического тематизма, гармонии, новаторски разработанной фактуры, утвердился также особый способ работы с музыкальными жанрами, получивший название “полижанровость”». Автор видит в полижанровости творчества Шопена главную причину непреходящей жизненности его музыки: «Тесное “общение” Шопена с музыкальными жанрами дало ему приток той ярчайшей семантики, которая обеспечила его музыке исключительную жизнеспособность на протяжении веков» [9, с. 34].

Как представляется, у Шопена полижанровость, отражаемая через фактуру, содержит два вектора измерения – своего рода *горизонталь* и *вертикаль*. Под горизонталью жанровой системы понимается оригинальная жанровая палитра фортепианной музыки Ф. Шопена в совокупности представляемых жанров, обозначенных тем или иным жанровым именем. Под вертикалью – особый аспект жанрового синтеза, разработка Шопеном жанровой драматургии, основанной на взаимопроникновении элементов различных жанров, – от первичных до «вторичных», «третичных», «четвертичных», если воспользоваться терминологией Е. Назайкинского [7].

Первый вектор жанровой системы определяется термином «полижанровость», для второго целесообразнее использовать термин «полижанризм», который применяется В. Холоповой для характеристики этой музыкально-содержательной тенденции в творчестве композиторов XIX–XX веков, относящихся к романтической линии: «“Полижанристами” были (помимо Шопена. – С. Ш.) также Брамс, Рахманинов, Шостакович» [9, с. 34]. Типичный пример такого жанрового обновления – шопеновская Баллада

№ 1 g-moll, где балладная повествовательность и песенность начальных тем-образов «модулируют» в сонатно-поэмную сферу, образуя жанровый «гибрид» – сонату-балладу.

Показательно отношение Шопена к первичным жанровым истокам, например, к танцевальности. Танцевальные польские истоки шопеновской полижанровости – мазурка, полонез, краковяк – в ранних опусах (упомянем хотя бы Рондо-Краковяк op. 14) не только формируют самостоятельную часть фортепианного наследия Шопена, но и проникают своей семантикой в жанры «наднационального» типа, сформировавшиеся в общеевропейской традиции. Таковы вальс, колыбельная, баркарола, которые наделены собственными характерными «опознавательными знаками», не относящимися к польским истокам.

Особую роль в творчестве Шопена играют жанры, восходящие к «третьему пласту» (В. Конен; см.: [5]) музыкальной культуры – музыкальному быту, представленному в шопеновскую эпоху весьма разветвлённой практикой салонного музицирования. Указанные жанры Шопен преломляет в свойственном ему возвышенном строе чувств, подчёркивая эмоционально-психологические моменты содержательной программы произведения и отдавая, тем не менее, должное таким свойствам «третьего пласта», как коммуникабельность, направленность на восприятие широкой слушательской аудиторией. Одновременно с этим, Шопен ассимилирует и переосмысливает практически всю фортепианную жанровую палитру академического пласта – от прелюдии до сонаты, насыщая эти «серьёзные» жанры чертами образно-смысловой конкретизации, широко используя «первичные», «салонные» и другие неакадемические жанровые модели, проясняя для слушателя замысел через драматургическую форму непрограммных сочинений.

Столь обширный и глубокий историко-культурный и собственно художественный контекст шопеновской полижанровости ко многому обязывает интерпретаторов фортепианной музыки великого композитора-романтика. Они должны опираться не только на непосредственную эмоциональную рефлексию, но и на изучение фундаментальных логических основ построения музыкальных текстов, равно как «внетекстовых», экстрамузыкальных функций шопеновской жанровой системы.

Первичной основой здесь является анализ шопеновской фактуры, её определяющей роли в создании жанровой драматургии произведения. Главным моментом шопеновского жанрово-фактурного новаторства выступает новое

отношение к фигурационному письму в его соотношении с мелодико-тематическим рельефом. Сам термин «фигурация» (лат. *figuratio* – придание формы, образное запечатление) предполагает такое истолкование, при котором подразумевается не «украшение», а реальная звуковая форма изложения компонентов музыкальной мысли (мелодических, гармонических, ритмических). Путем фигурирования создаются интегрированные и, одновременно, дифференцируемые по составляющим их компонентам фактурные комплексы. В каждой «фактурной ячейке» (термин Е. Назайкинского, означающий единицу фактурной горизонтали; см.: [8, с. 73]) фигурационные приёмы образуют некую целостность, что допускает возможные их смешения (миксты). Для Шопена указанные процессы служат основой техники фактурного письма, адаптированного именно к фортепианному звучанию, к возможностям конкретного инструмента и исполнителя-пианиста.

Со времени зарождения фигурационной техники в барочной инструментальной музыке, упомянутые приёмы использовались для фактурного обновления заданной гармонической конструкции. В дублях частей танцевальных сюит, а затем в классических вариациях фигурирование становилось средством содержательного уровня, поскольку через него внедрялось и развивалось жанровое начало. В фактурных вариациях, на основе которых позднее возникли романтические свободные (Р. Шуман), фигурирование в его смешанных формах становилось главным средством драматургии, понимаемой как событийность жанрового и образно-эмоционального развития при неизменных тональности, гармонической основе и структурной организации темы.

Шопен уже в ранних сочинениях, отталкиваясь от классического фигурационного метода, претворяет его как бы на новом витке историко-стилевой спирали. Основой индивидуально-подхода к фигурации как форме звукового воплощения интонационного материала в шопеновском фортепианном стиле является особый тип соотношения двух родов музыкального мышления – *концертности* и *камерности*. Характеризуя принцип концертности, Б. Асафьев подчёркивал его определяющую роль в эволюции музыкального мышления. По Б. Асафьеву, концертность была генетической основой формирования «диалектики из диалога», при котором в исполнительском плане господствовала идея «соревнования-соглашения»: «Вкратце дело обстоит так: значение “соревнования” заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом

и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии – в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порождённой идеи контрастирующей». Претворяя принцип концертности, композиторы, подобные Шопену, «...ищут не готовых форм-схем, а принципов формообразования, от которых пошло дальнейшее развитие музыки и которые выработали импровизационные вариационные формы, а за ними – футу и сонату» [2, с. 218, 219].

Принцип концертности для Шопена – «музыкально-диалектический принцип», а не «виртуозничанье» (Б. Асафьев). Это проявляется уже у раннего Шопена, создававшего фортепианно-оркестровые опусы, а затем, в ещё большей мере, – у Шопена как сугубо фортепианного композитора. Принцип «соревнования-соглашения» входит в фортепианной фактуре Шопена «внутри» полифонически дифференцируемой музыкальной ткани, где понятие «полифония» обретает свой изначальный смысл – «многозвучие». Примечательно, что слово «концерт» не только означало «соревнование» (лат.) или «соглашение» (ит.), но и выводилось из «conserere» (лат. – соединять, сплести) [6, с. 74]. Такая барочная трактовка концертности в виде полифонического «сцепления», «сплетения» компонентов ткани является определяющим стилистическим знаком для понимания природы шопеновской фортепианной фактуры.

Концертный принцип как глубинная основа музыкального мышления Шопена сочетается в его стиле с логическим антиподом – камерностью. Объединение двух этих начал происходит на уровне содержательного рода шопеновской музыки – её лирической направленности, означающей преобладание индивидуально-личностного, субъективного над всеобщим, объективным, а в итоге внешне-«театральным». Камерность – особый тип музыкального мышления, имеющий свои внутренние социально-коммуникативные и эстетико-художественные корни.

Социальный аспект камерности исследуется такими разными «по идеологии» музыковедами, как Б. Асафьев [3] и Т. В. Адорно [1]. Оба автора, несмотря на различия соответствующих эстетико-идеологических установок, рассматривают камерность с позиций её социокультурных функций, сопоставляя камерное мышление с симфоническим, находя общее и

различное между ними. Главный «опознавательный знак» камерности Б. Асафьев видит в понятии «замкнутое музицирование», основой которого служит стремление «...воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру своему помещению». Художественные и технические качества камерности выводятся из этой предпосылки: «Отсюда свой, присущий ей (камерной музыке. – С. Ш.) характер, свой отбор средств выражения, своя техника и во многих отношениях свой уклон содержания, особенно в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления и в сферу личной психики» [3, с. 213]. Коммуникативно-социологический аспект камерности раскрывается через её сравнение с симфонической музыкой, где обнаруживаются сходство и специфика двух названных родов музыкального мышления: «Камерная музыка, питаясь, как всякая музыка, жизнеощущениями, но и будучи самоуглублённой, менее склонна к изобразительности и подвергает “сырой материал внешних чувств” гораздо более утончённой формально-стилистической обработке, чем... мы видим в жанровой симфонии» [3, с. 213].

В том же русле, но ограничивая рассмотрение камерной музыки сугубо социологическим аспектом, подходит к ней и Т. В. Адорно [1, с. 79]. Главным показателем для автора является фактурно-тематический комплекс, который в камерности выступает как «...дробление тематического материала между различными партиями в процессе развития»; «...этот тип музыки по своему внутреннему устройству, по своей фактуре конституируется распределением исполняемого между несколькими совместными музицирующими людьми» [1, с. 79].

Камерная музыка охватывает обширную область жанров и видов музицирования, в которой представлены как ансамбли разного типа, так и сольная инструментальная музыка, в том числе фортепианная, вбирающая в себя признаки камерности как эстетического и «технологического» феномена. Истоки камерности Т. В. Адорно видит в области бытового, любительского музицирования. Впрочем, оказываясь в сфере академических композиторских и исполнительских интенций, камерность постепенно уходит из «буржуазного дома» (Т. В. Адорно), перемещается на профессиональные концертные площадки, сохраняя при этом свою тенденцию к «интимной замкнутости» (Б. Асафьев).

В сфере профессионального музицирования «домом» камерности на протяжении XIX века становятся салоны, а затем малые залы филармоний. По Т. В. Адорно, у камерной музыки нет исторически устойчивого «класса» или «слоя»

потребителей. Данная область музыкального творчества «...по своей структуре есть нечто объективное. Оно никоим образом не ограничивается выражением субъективности отчужденного индивида» [1, с. 83]. Социокommунитивный аспект камерности раскрывается в формуле, предлагаемой Т. В. Адорно: «Воздействие музыки и характер потребляемого расходятся, если вообще не противоречат друг другу... Ввиду этого анализ воздействия музыки непригоден для постижения конкретного социального смысла музыки» [1, с. 58]. Характерно, что в качестве примера Т. В. Адорно приводит «модель» Шопена, отмечая, что в социальном смысле «...манеры его музыки аристократичны: пафос, презирающий всё прозаическое и сухое, пафос как некая роскошь, дозволенная страдальцу, – и столь естественная для этой музыки предпосылка гомогенного круга слушателей с соответствующими манерами». Отсюда происходит утонченность музыки Шопена, которую «...можно понять как отход от материальной практики – так же, как и разборчивость в средствах, боязнь банального, при том, что традиционализм нигде не нарушается какой бы то ни было сенсацией. <...> Всему этому во времена Шопена соответствовала сфера воздействия его музыки – салон. Он как пианист не столько принимал участие в концертном деле, сколько выступал на soirées (фр. “суаре” – вечера, приёмы. – С. Ш.)» [1, с. 58–59]. Такое «камерное» и «социально замкнутое» происхождение шопеновской музыки противоречит, однако, её последующей жизни: «Случилось так, что эта элитарная по происхождению своему и тону музыка стала чрезвычайно популярной по прошествии ста лет, а после успеха одного-двух американских фильмов стала даже товаром широкого потребления» [1, с. 59].

Интерпретационная ёмкость шопеновской музыки, ушедшей в пафосно-камерную сферу, не противоречила возможности выхода из упомянутой сферы, чему способствовала целостность и многозначность творческого наследия Шопена, охватывающего интонационно-жанровые и стилистические моменты самой широкой сферы воздействия – от элитарных до массово-демократических. В немалой степени на языковом и технологическом уровнях этому способствовало качество яркой, даже декоративной концертности, не чуждой Шопену, но проявляющейся сквозь призму лирической камерности. Концертность, с её характерными атрибутами (виртуозностью, антифонностью, внешним блеском и т. д.), у Шопена как бы ассимилируется камерно-лирическим строем его мышления, что отвечает закономерным связям

двух упомянутых принципов музыкального выражения. Действительно, камерная музыка в процессе эволюции музыкального мышления постоянно взаимодействовала с концертно-симфонической. У этих родов музыки есть много общих точек соприкосновения, в частности, однотипность архитектурных схем.

В постклассицистскую эпоху наблюдается, с одной стороны, сохранение дифференциации «по жанрам», с другой, – возврат к их первоначальному синтезу (синкрезису). Использование сонатного принципа, сонатной формы как общей «матрицы» для камерности и симфоничности, по Т. В. Адорно, более соответствовало изображению «субъективно опосредствованной динамической целостности», что как раз более характерно для камерности в разных её проявлениях, нежели для симфонических и концертных «фресок» с их «публичным», «объективным», рассчитанным на широкую публику эффектом [1, с. 83]. При этом «...музыка, стремившаяся выйти за пределы интимного мира, как бы обогатилась наследием музыки общественного звучания, многообразием новых технических приёмов, которые могли созреть только под защитным покровом» [1, с. 89].

Таким «защитным покровом» для концертных замыслов Шопена и стала лирическая камерность, сохранившая манеру аристократической пафосности (вспомним известное высказывание Р. Шумана о шопеновских сочинениях: «пушки, прикрытые цветами»). В творческом методе Шопена к тому же прямо демонстрируется процесс восхождения от концертного стиля (ранние фортепианно-оркестровые опусы) к замкнутому, но целостному камерно-концертному принципу мышления, – последний репрезентируется солирующим фортепиано как инструментом, способным, в силу своего многоголосного облика, соединить оба этих начала.

Шопен, будучи композитором-пианистом, культивирует «образ фортепиано» (Л. Гаккель; см.: [4, с. 4]) в качестве универсальной модели мира, самодостаточной уже по своей индивидуально-исполнительской сути, не нуждающейся в «примесях» коллективной ансамблевости или оркестровости. Этим объясняется социально-эстетическая природа целостного шопеновского стиля, составляющие которого – камерность и концертность – слиты воедино в рамках наиболее пригодного для этого инструмента, используемого Шопеном-пианистом.

Соединение двух упомянутых начал, а также исходный полижанризм как ведущий метод «разъяснения» музыкального содержания для слушателя, обусловленные социально и эстети-

чески, проявляются в языке и форме шопеновских сочинений, определяют выбор фактурных средств, сообразно которому ведущим становится камерный принцип с характерным распределением тематического рельефа и фактурного фона по всем «этажам» ткани. Благодаря этому принципу, преломляемому через жанрово-

фактурные и, в меньшей степени, через стилевые знаки, проявляется и сопутствующая концертная антифонность. Она предстаёт, впрочем, не как «соревнование» голосов или пластов изложения, а как их «соглашение», спаянность и взаимозаменяемость в процессе становления музыкальной мысли.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. СПб.: Университетская книга, 1998. 448 с.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
3. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. Изд. 2-е, доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 288 с.
5. Конен В. Третий пласт // Советская музыка. 1990. № 4. С. 75–83.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 362 с.
7. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
8. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.
9. Холопова В. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 34–41.

REFERENCES

1. Adorno T. V. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki [Selected Works: Sociology of Music]. St. Petersburg: Universitetskaya kniga Press, 1998. 448 p.
2. Asaf'ev B. Kniga o Stravinskom [The Book about Igor Stravinsky]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 280 p.
3. Asaf'ev B. O simfonicheskoy i kamernoy muzyke [On Symphonic and Chamber Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1981. 216 p.
4. Gakkel L. Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki [The XXth Century Piano Music: essays]. The 2nd supplement edition. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 288 p.
5. Konen V. Tretiy plast [The Third Layer]. Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1990. No. 4. P. 75–83.
6. Lobanova M. Muzykal'nyj stil' i zhanr: Istoriya i sovremennost' [Musical Style and Genre: History and Modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. 362 p.
7. Nazaykinskiy E. Stil' i zhanr v muzyke: uchebnoe posobie [Style and Genre in Music: educational supply]. Moscow: VLADOS Press, 2003. 248 p.
8. Nazaykinskiy E. Logika muzykal'noy kompozitsii [Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 320 p.
9. Kholopova V. Muzykal'noe sodержanie: zov kul'tury – nauka – pedagogika [Musical Contents: The Call of Culture – Scholarship – Pedagogics]. Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]. 2001. No. 2. P. 34–41.

НОВАТОРСТВО Ф. ШОПЕНА В ОБЛАСТИ ФОРТЕПИАННОЙ ФАКТУРЫ: ПОЛИЖАНРОВОСТЬ, КОНЦЕРТНОСТЬ, КАМЕРНОСТЬ

В статье рассматриваются стилевые особенности фортепианной фактуры в произведениях Ф. Шопена – подлинного новатора в указанной области. Автором обозначены и систематизированы детерминанты фортепианно-фактурного стиля Ф. Шопена, складывавшегося на основе полижанровости, синтеза концертности и камерности, что становится в дальнейшем ведущей тенденцией в романтическом и постромантическом пианизме. Эти составляющие фортепианной фактуры Ф. Шопена рассмотрены с позиций современной музыковедческой методологии, что позволяет по-новому осветить вопрос о шо-

пеновской полифонии как знаковым явлению в эстетике и поэтике мирового фортепианного искусства. Подчеркнуто значение теоретических представлений о фактурном письме Ф. Шопена для исполнителей в связи с «расшифровкой» шопеновской полифонии, трактовкой фигурационного комплекса, соотношением рельефа и фона в фактурном контексте фортепианных произведений великого композитора-романтика.

Ключевые слова: Ф. Шопен, фортепианная фактура, полижанровость, концертность, камерность, полифония, фигурационный комплекс, фактурный рельеф и фон.

F. CHOPIN'S INNOVATING IN THE SPHERE
OF PIANO FACTURE:
POLYGENRENESS, CONCERT AND CHAMBER TENDENCIES

The article addresses the specifics of the style of piano facture in works by F. Chopin, a true pioneer in this field. It highlights and systemizes F. Chopin's piano texture style determinants resulting from polygenre-ness as well as the synthesis of concert and chamber styles, which later became a leading trend in romantic and postromantic pianism. The paper considers the ingredients of F. Chopin's piano facture based on modern scholar methodology, which provides a new insight into Chopin's polyphony as

a phenomenon in aesthetics and poetics of world piano art. It emphasizes the importance of theoretical views of F. Chopin's facture for performers with regard to «transcription» of Chopin's polyphony, interpretation of figuration complex, correlation of pattern and background in the terms of facture of piano pieces of the composer.

Key words: F. Chopin, piano facture, polygenre-ness, concert and chamber tendencies, polyphony, figuration complex, facture relief and background.

Школяренко Сергей Игоревич

преподаватель

ДМШ № 5 им. Н. А. Римского-Корсакова

Украина, 61001, Харьков

e-mail: ludovik85@mail.ru

Shkolyarenko Sergey I.

teacher

N. Rimsky-Korsakov Music school No. 5.

Ukraine, Kharkiv, 61001

e-mail: ludovik85@mail.ru

