ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ Ф. ШОПЕНА В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Тамара МЕЛЬНИК, Алексей УСАЧЕВ

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU:786.2:78.071.1(438)(092)

<https://doi.org/10.52603/9789975351379.19>

Issues of musical semantics of F. Chopin in the context of the era of romanticism

Summary: The study of works of the *Romanticism* period and the formation of appropriate ideas about the romantic musical style is an effective way to activate the creative thinking of young professional musicians, stimulates their artistic initiative, and makes up for the shortcomings of the technological approach. Thus, the performer gets the opportunity to realize the correct reading of the musical text, resourcefully participates in the creation of his own parts and makes stylistically competent interpretations.

The creation of F. Chopin had an undoubted influence on the creation of the figurative and meaningful image of the era in which the composer lived. Using some aspects of the method of semantic analysis, the authors of the article tried to consider some features of Chopin's musical thinking and discover the relationship between the complex of expressive means used by the composer and the meanings expressed by them, thus trying to achieve a more in-depth understanding of the style of *Romanticism*.

Keywords: *Romanticism*, semantology, symbol, emotion, interpretation, piano.

«...XIX век, который казался и кажется столь близким и понятным нам, на самом деле сейчас оборачивается одним из самых загадочных веков новейшей истории... Надо снова и снова входить в этот мир, который становится все менее и менее известным, и все менее и менее знакомым» (Михайлов 1997: 854-855). Сегодня становится очевидно, что исполнители «...уже не способны так естественно и просто заниматься романтической музыкой, романтическое искусство уходит из жизни современника» (Кудряшов 2006: 225).

В настоящее время в исполнительском творчестве наблюдается значительный уклон в сторону интеллектуализации, рационального подхода к исполнению. Новые эстетические установки XX века обернулись постепенным отходом от ценностей романтического стиля, при попытках интерпретации музыки романтиков, требующей наибольшей «сотворческой инициативы», явственно проявляются недостатки личностно-эмоционального развития музыкантов-практиков, отсутствие «...масштаба и благородства личности исполнителя» (Хентова 1971: 274). В особенности, по мнению многих исследователей, это коснулось интерпретаторов произведений Ф. Шопена. Как отмечал известный российский пианист и педагог Л. Н. Оборин, лауреат конкурса имени Ф. Шопена: «...играют содержательно, но нет изящества, свойственного этому стилю, не хватает интимности, благородства» (Хентова 1971: 274). В качестве причин упадка традиции исполнения шопеновского наследия музыкант указывает «...узость, односторонность музыкального раз-

вития пианистов, ограниченность интересов, замкнутость в технической работе» (Хентова 1971: 274).

Образ в музыкальном искусстве всегда наполнен определенным эмоциональным (а не только интеллектуальным) содержанием, вне осознания которого не может существовать музыкальное мышление: «Не обострив сферы чувствований молодого музыканта, не развив с максимальной полнотой его способности к переживанию эстетически прекрасного, музыкальной педагогике не удастся решить ни одной из стоящих перед ней задач как частных конкретно-игровых, так и общих, связанных с формированием личностных качеств будущего художника» (Цыпин 1984: 138-139).

Нам представляется целесообразным обратиться к творческой личности Ф. Шопена, наследие которого несомненно повлияло на формирование образно-содержательного облика современной ему эпохи. Используя некоторые аспекты методики семантического анализа, попробуем рассмотреть особенности шопеновского музыкального мышления и обнаружить взаимосвязь между комплексом выразительных средств и выражаемым ими смыслом, пытаясь, таким образом, достигнуть более углубленного понимания стиля романтизм.

Проблемы музыкального содержания, к числу которых относятся такие, как образная система творчества композитора, смысловая организация текста и ряд других, – самые сложные в музыкальной педагогике ввиду недостаточной исследованности технологий анализа. «Изучение музыкальной семантики – один из путей в решении проблемы музыкального образования XXI века...» (Вашкевич 2014), семантический подход может дать ключ к смысловому анализу художественного произведения разного уровня сложности, любого исторического периода.

Важнейшие семантические аспекты – символический, эмоциональный и изобразительный – являются «фундаментом для ассоциативного ряда музыкального произведения и важнейшими составляющими музыкального содержания» (Акишина 2011). При этом они напрямую соотносятся с общезначимой эстетической триадой: идеи, предметы, эмоции, которая была разработана в XX веке эстетиками «в качестве основных областей «отражения действительности» в музыке» (Акишина 2011).

Музыкальная парадигма эпохи романтизма XIX века отличается: «...наибольшим возвышением эмоционального содержания музыки, в сочетании с новым подъемом музыкальной изобразительности (во второй половине столетия), но второстепенной ролью символики» (Холопова 2014).

В эмоциональной области, в отличие от эпохи барокко, уже преобладают не «аффекты», а чувства, переживания, настроения, устанавливается «эмоционалистская концепция музыкального искусства – как «языка чувств»» (Холопова 2014). Новым в музыкальном чувстве стало открытие внутреннего, духовного мира человека. Сущностными чертами романтического искусства становится напряжённый интерес к сильным и ярким чувствам, всепоглощающим страстям, тайным движениям души, интуитивному и бессознательному, а основными направлениями содержания музыкальных эмоций в XIX веке – «любовь, смерть, осмеяние, смешанные чувства» (Холопова 2014).

В рамках статьи остановимся на первых двух, наиболее ярких и показательных эмоциях. Тема смерти у романтиков получила развитие, прежде всего, в связи с резкой сменой миропонимания. Романтизм явился своего рода реакцией на обнаружившуюся иллюзорность идеалов предшествовавшей ему эпохи Просвещения, последствия экономических, социальных изменений, принесших новые контрасты и антагонизмы, а также расслоение, духовное опустошение общества, ослабление религиозной веры. Человек осознал себя брошенным и одиноким в огромном страшном мире.

О значимости темы смерти доказательно говорят названия многих музыкальных произведений эпохи; в качестве примера приведем Траурный марш (который уже закрепился у романтиков как жанр) *b-moll* ной сонаты Ф. Шопена, Прелюдия №20 *c-moll* также написана в жанре траурного марша; известным является тот факт, что Прелюдия *f-moll* имеет скрытую программу Самоубийство. Прототипом многих музыкальных произведений стал «поэтический жанр с катастрофическим концом» (Холопова 2014) – баллада, наиболее яркий пример – Лесной царь Ф. Шуберта.

Естественно, стала более разнообразной и гамма эмоций, воплощающих темы трагедии и смерти, – от оцепенения шубертовского Шарманщика до патетики страстей шопеновских баллад (вспомним, например, неослабевающее трагедийно-драматическое напряжение и катастрофический конец коды – *Presto con fuoco* – 1-й баллады). В Прелюдии №4 *e-moll* образ страдания-смерти воссоздан в особенно возвышенном и обобщенном выражении, многие исследователи сопоставляют ее с *Crucifixus*’сом (Был распят) из Мессы *h-moll* И.С. Баха. В финале *b-moll* ной сонаты Шопеном воплощен жуткий образ воющего смерти-ветра, «...бесконечными струями проносающегося над могилами...» (Каренин 1916: 83).

Тема любви приобретает господствующее значение в искусстве романтизма, начиная «с лирических вокальных циклов Ф. Шуберта и заканчивая монументальными симфониями Г. Берлиоза, грандиозными музыкальными драмами Р. Вагнера» (Холопова 2014). Ни один из композиторов-классицистов не создавал в музыке столь убедительно озвученные образы томления и мечты, страдания и душевного порыва, как романтики.

Главной любовно-лирической темой Ф. Шопена стала тема родины. Образ Польши – картины ее прошлого, литературные образы, звуки народных песен и танцев – все это проходит через шопеновское творчество, образуя его основное содержание. Мысли об отечестве, его тяжелой судьбе приобрели у композитора форму «недостигаемой романтической мечты» (Конен 1981: 439), что придавало этому чувству одновременно и характер болезненного томления по идеалу, и оттенок восторженно преувеличенного преклонения перед его прошлым. Образы томления романтиков по неопределенному миру прекрасного у Шопена проявились не в виде тяготения к призрачному миру грез, а в форме неугасающей тоски по родине.

Жанровые сценки в мазурках, образы шествий в полонезах, драматизм баллад, навеянный эпикой А. Мицкевича, – психологические зарисовки, трактованные Шопеном вне объективной «осязаемости», это – идеализированные вос-

поминания, мечты. Поэтому Шопен, несмотря на явные связи его творчества с бытовой, народной музыкой Польши, с её национальной литературой и историей, воспринимается не как «...композитор объективно-жанрового, эпического или театрально-драматического склада, а как лирик и мечтатель» (Конен 1981: 440).

Предметы – изобразительный аспект в музыке – в романтизме представлены не столь ярко, как мир эмоций, поскольку музыка не обладает способностью непосредственно запечатлевать зримый мир. С другой стороны, «...предметом искусства становится всё, что вызывает человеческий интерес» (Акишина 2011).

В отношении изобразительности в музыке композиторами-романтиками были выдвинуты собственные теоретические идеи; влияние музыки как искусства, как считал Р. Шуман, будет гораздо значительнее, если связать ее со словом, Г. Берлиозом была создана целая теория «подражания», нашедшая отражение в его симфоническом творчестве. Музыкальная изобразительность получила широкое развитие в русском романтизме второй половины XIX века, «огромный мир зримого» (Холопова 2014) отразился в творчестве «кучкистов», тесно переплелось с изобразительностью образное мироощущение Э. Грига.

Изобразительность у Ф. Шопена опосредована, и говорить о ней можно, скорее, в связи с литературными влияниями. Творчество польских писателей-современников, с которыми Ф. Шопен общался всю жизнь, было пронизано национально-патриотическими образами. Влияние прослеживается в приподнято-повествовательном тоне многих произведений композитора, его постоянном внимании к польскому фольклору, в сходстве некоторых принципов формообразования. Эти параллели дают возможность более ярко ощутить шопеновский образный строй, уяснить музыкальное содержание тех или иных интонаций.

Например, наличие пролога (вступления) в литературной балладе дает возможность сразу ввести читателя центр действия, ассоциируя вступление с образом повествователя. Вступления-прологи шопеновских баллад, в свою очередь, позволяют более устремленно излагать основное содержание экспозиции. Осмысление вступления как пролога к основному сюжету (как и в литературных произведениях) дает пианисту возможность соответствующим образом выстроить темповую и динамическую стороны своего исполнения, направив музыкальное развитие к основному «сюжету» сочинения.

Одним из видов символической стороны содержания, в XIX веке «второплановой по сравнению с эмоциональной и предметно-изобразительной» (Холопова 2014) становится программность, программные наименования инструментальных пьес. «Воспитанные на классической сонате-симфонии, олицетворявшей идеальный вид «чистого», или «абсолютного» инструментального искусства, лишенного конкретных внемusыкальных ассоциаций, композиторы-романтики сознательно противопоставили ей свою новую разновидность инструментальной музыки, неразрывно связанную с определенными литературными образами, а иногда и с прямыми сюжетными реминисценциями» (Конен 1981: 181-182).

Однако образная сфера, легко вызывающая различные ассоциации с конкретными предметами, ситуациями, состояниями, а также аналогии с логикой и композицией литературных и сценических произведений не всегда обусловлена

программным замыслом, иными словами, встречается она и в непрограммных сочинениях. В подобных случаях автор допускает различные варианты истолкования своего сочинения, что порождает представление о некой скрытой, необъявленной программе. Л. Мазель предлагает для лучшего их понимания абстрагировать программу от жизненных и художественных впечатлений, которые явились поводом к созданию музыкального произведения: «Лучшим судьей в вопросе о том, можно ли считать непосредственные жизненные или художественные впечатления, под воздействием которых возникло музыкальное произведение, его программой, является – в принципе – сам композитор» (Мазель 1971:188).

Ф. Шопен считал, что впечатления, под воздействием которых возникло произведение, не должны иметь объективного значения программы, и оглашение их в качестве программы-содержания может сузить и обеднить его полноценное восприятие. Не ограниченное для исполнителей и слушателей конкретной программой, общее образно-эмоциональное содержание произведения может и должно быть верно воспринято без направляющего программного заголовка. «Нет настоящей музыки без скрытого замысла», – отмечал композитор (Мильтштейн 1967: 16).

В его педагогической системе на первое место была поставлена именно идея произведения, его музыкальный образ, исходя из которого определялся комплекс выразительных средств, необходимых для его реализации. Вопрос о природе музыкальной выразительности разрешался им следующим образом: «...звук, подобно слову, является выражением человеческой мысли; художественный образ возможно постичь, вникнув в замысел, в скрытый смысл произведения, который выявляется через использованные автором средства выразительности, создающие в комплексе его собственный стиль» (Мордасова 2011).

Особенности музыкального мышления Ф. Шопена способствовали появлению сочинений, допускающих значительное число вариантов интерпретации как на уровне сюжета, так и на уровне реализации комплекса выразительных средств. Данное свойство шопеновского музыкального текста позволяет говорить о присутствии в его произведениях на различных уровнях музыкального текста вариантности изложения, посредством которой передается богатство эмоциональной сферы личности. Безусловно, любое исполнительское указание в любом музыкальном тексте имеет свой диапазон возможностей реализации, своего рода «поле значений» (термин Е. И. Мордасовой).

В качестве подтверждения приведем мнение Н. П. Корыхаловой, указывающей на возможность множественной трактовки музыкального знака: «"Движение" слоя значений в музыке в какой-то мере сопоставимо с развитием лексики в словесном языке. Значения слов постоянно меняются; на основе прямых возникают переносные значения, одни смысловые оттенки отмирают, другие рождаются вновь» (Корыхалова 1979: 191). При построении интерпретации степень выполнения указаний подбирается с учетом образа произведения, логики его развития. Однако уникальным свойством шопеновского текста является «обилие возможностей для варьирования на всех его уровнях, что позволяет создавать множество равноправных вариантов звучания, основываясь при этом, разумеется, на общих

закономерностях, определяющих «лицо» музыкального романтизма вообще и шопеновского творчества в частности» (Мордасова 2011).

«Мягким» видом символа (термин В. Н. Холоповой) может считаться отражение в каком-либо жанре другого жанра. В XIX веке сложился вполне определенный метод «полижанровости», который, ассоциируя музыку одного жанра с другим, конкретизирует музыкальный образ через семантику этого отраженного жанра. Метод полижанровости с его «внесловесной ассоциативностью» (Холопова 2014) законченный вид приобрел у Ф. Шопена, достаточно часто использовался он Й. Брамсом, С. Рахманиновым.

Любой из шопеновских жанров, будь он бытовым или профессиональным, многолик и многозначителен, так как служит средством создания музыкальных образов самого различного содержания и характера. Прелюдия звучит как траурный марш или мазурка (прелюдии *c-moll*, *A-dur*), Ноктюрн *G-dur* как баркарола, а баркарола или скерцо (*cis-moll*) или даже этюд (*a-moll*, op.25) приобретают черты балладности. Возвращаясь к упомянутой выше прелюдии *e-moll* и ее связи с баховским *Crucifixus*, отметим, что, воплощая трагический образ, И. С. Бах отбирает некоторые выразительные средства, свойственные старинному жанру чаконы с его печально-скорбной образностью. Преломление черт этого жанра свойственно и данной прелюдии Ф. Шопена.

Иногда полижанровость возникает внутри произведения одного жанра: в полонез вводится мазурка, в ноктюрн – хорал, в скерцо – колыбельная. То же самое можно сказать и об отдельных темах: в побочной партии сонаты *h-moll* есть связи с ноктюрном, во вступительной теме фантазии *f-moll* – с маршем, в первой теме баллады *F-dur* – с баркаролой, примеров можно привести множество.

Многие шопеновские темы, как, например, темы баллад, некоторых ноктюрнов (например, ноктюрн *c-moll*) обладают необычайным богатством жанровых связей. Так, например, в лирико-повествовательных темах баллад *g-moll* и *f-moll* – сложное сочетание песенности, танцевальности с речевыми интонациями, в теме средней части скерцо из сонаты *b-moll* – мягкая вальсовость сочетается с колыбельностью и т.д.

Подытожим сказанное:

- использование методики семантического анализа при изучении композиторского и исполнительского творчества Ф. Шопена позволяет глубже проникнуть в особенности шопеновского музыкального мышления, достичь качественно нового уровня понимания его стиля, выстроить взаимосвязь между комплексом выразительных средств и выражаемым ими музыкальным смыслом;
- произведения Ф. Шопена являются принципиально важным материалом, необходимым для всестороннего изучения творчества композиторов-современников и последователей Шопена, испытавших значительное влияние шопеновской эстетики, стиля, фортепианной технологии;
- музыкальный текст композиторов-романтиков в целом, и Ф. Шопена, в частности, дает исполнителю возможность построения различных вариантов интерпретации, предоставляя наиболее широкие возможности для сотворчества исполнителя с композитором; при условии правильного постижения особенно-

стей стиля романтизм исполнитель получает возможность реализовать смысловое прочтение музыкального текста, творчески участвуя в создании собственной, стилистически грамотной интерпретации;

- выработка у исполнителей-профессионалов соответствующих представлений о романтическом музыкальном стиле, изучение произведений данной эпохи является действенным способом восполнения недостатков сугубо технологического подхода, активизации творческого мышления, стимулирует творческую инициативу.

Литература

Акишина Е. М. От музыкальной семантики – к музыкальной педагогике. В: Педагогика искусства. 2011 – <http://www.art-education.ru/electronic-journal/ot-muzykalnoy-semantiki-k-muzykalnoy-pedagogike> (дата обращения – 02.06.2021).

Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. В: Погружение в классику. 2014 – <http://www.intoclassics.net/news/2014-05-05-25876> (дата обращения – 02.06.2021).

Каренин В. Н. Жорж Санд (т. 2). Петроградъ: КВ-О «Прометей» Н.Н. Михайлова, 1916.

Конен В. Д. История зарубежной музыки (вып. 3). Москва: Музыка, 1981.

Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград: Музыка, 1979.

Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. Санкт-Петербург: Лань, 2006.

Мазель Л. А. Исследования о Шопене. Москва: Советский композитор, 1971.

Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам. Москва: Музыка, 1967.

Михайлов А. В. Языки культуры. Москва: Издательский дом, 1997.

Мордасова Е. И. Творческое наследие Ф. Шопена в теории и практике преподавания музыки. Авт. диссер. канд. пед. наук. Москва: Московский городской педагогический университет, 2011 – <https://www.dissercat.com/content/tvorcheskoe-nasledie-f-shopena-v-teorii-i-praktike-prepodavaniya-muzyki> (дата обращения – 02.06.2021).

Хентова С. М. Шопен, каким мы его слышим. Москва: Музыка, 1971.

Холопова В. Н. Герменевтика, семантика и содержание (inhalt, content) музыки. В: Philharmonica. International music journal. 2014 https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=31534 (дата обращения – 01.06.2021). DOI: 10.7256/1339-4002.2014.3.13227

Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984.

Сведения об авторах:

Мельник Тамара, доктор искусствоведения, доцент, зав. кафедрой общего фортепиано, АМТИИ,

e-mail: cotovatamara@mail.ru,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7667-6491>

Усачев Алексей, магистр искусствоведения, докторант АМТИИ, преподаватель фортепиано кафедры искусств Guangdong Polytechnic Normal University, Guangzhou, China,

e-mail: usaciov@yandex.ru