

УДК 78.03+78.082.2

*Юй Лэ***ТРЕТЬЯ СОНАТА В КОНТЕКСТЕ КОМПОЗИТОРСКОГО
ТВОРЧЕСТВА Ф. ШОПЕНА 1840-х ГОДОВ**

Настоящее исследование посвящено творчеству Ф. Шопена 1840-х годов как резюмирующего достижения предшествующих периодов — в фокусе внимания материал Третьей сонаты h-moll как аккумуляции особенностей мышления композитора в области крупных форм.

Ключевые слова: балладность, ноктюрновость, исполнительство, мелодический контур.

Актуальность темы работы определена исключительной значимостью в репертуаре пианистов Сонат Шопена, из которых Третья, наряду со Второй, образует средоточие пианистических вожделий исполнителей, в том числе в их способности обозначить рубежность-итоговость творческого наследия пианиста-композитора в целом. Такой поворот осознания значимости Сонаты связан с порубежьем современного подхода к творчеству Мастера, в котором специальное внимание придается начальному и завершающему этапам жизненного и творческого пути в своеобразии реакции на нормативы романтизма, в 1840-е годы достигающие полноты проявления и самоисчерпания, ввиду выхода реализма-веризма, символизма-импрессионизма на первую линию художественно-творческих устремлений.

Ранний этап творчества Шопена в связи с польским, Варшавским бидермайером осмыслен в трудах П. Ратталино [15, с. 237], И. Подобас [10]. Поздний период Шопена выделен в монографиях польских и отечественных авторов [5; 11; 14; 16], но без акцентирования его итоговости, составляющей ключ к пониманию процессов творчества Шопена в целом.

Цель настоящего исследования — выявление в творчестве Ф. Шопена этапа 1840-х годов резюмирующего достижения предшествующих периодов на материале Третьей сонаты как аккумуляции особенностей мышления композитора в области крупных форм.

Методологическая основа работы — интонационный подход школы Б. Асафьева [1] в Украине, с акцентированием герменевтического ракурса музыковедческих анализов — см. работы Е. Марковой [9], Т. Веркиной [6] и др. Объект исследования — творчество Ф. Шопена 1840-х годов, предмет — названный временной срез как способ выде-

ления специфики сочинений крупной формы. Научная новизна — в оригинальности теоретической идеи и оригинальности результатов анализов, практическая ценность — использование в классе специальности, в курсах истории искусств и музыки в высшей и средней музыкальной школе.

Произведения Шопена 1840-х годов жизненно-биографически выводят на аккумуляцию стилевых накоплений предшествующих этапов творческого пути, указывая на альтернативы характеристик сочинений композитора разных периодов творчества и на «сворачивание» этих признаков в композициях указанного периода. Сонаты Шопена, представляя крупную форму в его наследии и заявляя если не симфонический размах quasi-оркестральной фактуры в звучании фортепиано, то идею симфонического смыслового объема, что подчеркнуто принципиальной четырехчастностью сонатного цикла, избыточного даже для Венской сонаты.

Наиболее соотносимым с ними жанром являются Баллады, «думность» которых специально подчеркивается И. Бэлзой [5, с. 291] и объемность-высокость смысла которых обозначается причастностью к запечатлению национальной идеи, которая свята была для Шопена. Ближайшим к Балладам является гимнически-балладный тонус Полонезов Шопена который концентрируется в Полонезе-фантазии *As-dur*, ор. 61 и который как бы органически «продлевает» монументальную балладность Полонеза в *As-dur* ор. 53.

Известно, что Первая соната *c-moll* ор. 4 Шопена определена в заявлении бахианской идеи — единственный раз буквально цитируется в главной партии I части тема Двухголосной инвенции *c-moll* И. С. Баха. Вторая соната *b-moll* ор. 35 содержит демонстративную ссылку на Л. Бетховена, вплоть до самостоятельного существования Похоронного марша из этой Сонаты в качестве самостоятельного произведения. Балладный комплекс, замечаемый в Первой сонате, сопряжен со звучанием финала, сочетаясь с бетховенской антитетической диалогичностью фактуры, тогда как во Второй сонате указанные балладные линии (см. I, II части) проступают еще более осязаемо и самостоятельно.

Во Второй сонате обнаруживается жанровая составляющая, которая не обозначалась в Первой сонате: темы в духе ноктюрна. Этот эмблематический для Шопена-пианиста жанр (см. пьесу «Шопен» в «Карнавале» Р. Шумана, где великий польский композитор показан не в контексте полонеза-мазурки как собственно польских жанров,

но в эмблематике общеромантического смысла) составил важный авторский знак. Поскольку именно ноктюрново-подобная тема трио из Похоронного марша III части Второй сонаты была использована в Третьей сонате h-moll op. 58 в виде темы побочной партии ее I части. Однажды выделив полюбившийся ему музыкальный знак Шопена — ноктюрновость, Р. Шуман в целом не принимал концепцию этой последней Сонаты композитора, считал ее «неудачной» [17, с. 193–196], выделяя в ней в качестве достоинств страницы, выполненные в характере ноктюрна, соответственно, это I и III части цикла.

Однако балладность также существенна для образного наполнения Третьей сонаты: финал построен в виде баллады, балладные компоненты заметны в главной партии I, в III частях. Кроме того, Третья соната сохраняет бахианский потенциал Первой, поддержанный бахианским же вступлением к I части Второй, с использованием в ней же темы Креста в ведущем мотиве главной партии, ассоциируемой с образом Баха. Начальная тема Третьей сонаты, главная партия в сонатной форме I части, в качестве опорных высотностей содержит оборот $gI-fis\text{№}-cisI-ais\text{№}$, то есть в балладной по характеру изложения теме проступает контур темы, знаменующий Покаяние.

Как известно, Баллады образуют, наряду с ноктюрями, эмблематическую жанровую группу в творчестве романтиков: именно названные типологии стали объективно открытием романтического века, возродив из глубин Средневековья первооснову этих выразительных установок. Трактовка ноктюрна как молитвопения введена была романтиками в связи с обращенностью их к авторитету раннехристианских идеалов [13, с. 50], — ноктюрновость тем-образов и жанра ноктюрна в целом неотторжима от наследия Шопена.

Что касается баллады, то всем известна этимология этого термина (от *ballo* — танцюю [2, с. 308]), отметим также кельтско-галльскую специфику его корней, для которой показательное строгое религиозное рвение, поиск мученичества от первокрещения, от IV века (Галлия IV–VI вв.), а также долгое сохранение значимости танца в церковном искусстве (во Франции вплоть до начала XVIII столетия). Славянские страны и Польша в частности исторически оказались связанными с кельтско-галльскими культурными традициями. Возможно, так естественно звучит высказывание Ю. Кремлева о Ф. Шо-

пене: «Танец нередко называют прародителем всей музыки Шопена» [12, с. 313].

При этом танцевальность в странах немецкой культурной традиции и в связанной с немецким миром посредством бытия в пределах «Священной Римской империей германской нации» Италии выступала признаком *бытовой* непритязательности выражения. Так двойственное значение танцевальности в европейском искусстве, галльско-французское и немецко-итальянское, накладывало определенную «двойственную» природу и на жанр баллады, увлекая романтиков амбивалентностью ценностей сакральное — бытийное, порождая семантику жанровой типологии в сюжетику баллады: «необыкновенное событие с обыкновенными людьми» [3, с. 422]. А для польской музыки аналогом баллады выступает «думка» [8, с. 331], нередко идущая в танцевальной ритмике мазурки (см. Думку Йонтека, воспроизводящую народный вариант из «Гальки» С. Монюшко). Что касается драматического и гимнического политического подтекста мазурки, то он определен значимостью «Мазурки Домбровского» (см. в статье И. Подобас: [10]).

Все без исключения Баллады Шопена — трехдольны, отмечены вальсовыми ритмическими оборотами (Первая, Третья, Четвертая баллады), признаками сицилианы (Вторая баллада). Спецификой же вальса является, в отличие от сопоставляемого с ним «лендлера», особого рода распетость мелодического образа в полиритмическом взаимодействии с ритмической простотой трехдольного аккомпанемента. Определяющим фактором хореографии вальса и указанной полиритмии оказывается то, что это — «танец на носочках», в отличие от ритмического упора немецкого лендлера. Эффект «парящего», танцуемого «на пальцах» вальса, — это черта кельтской-ирландской традиции; она была поднята на щит в Европе в начале XIX века, породив в искусстве балета «танец на пуантах», который составляет и на сегодня европейскую балетную классику.

Что касается сицилианы — то это «вокальная или инструментальная пьеса, происходящая... от сицилийского народного танца или танцевальной песни». Отмечается специально «певучесть», «почти полное отсутствие *staccato*» [11], что само по себе свидетельствует о духовной основе жанра (Сицилия, населенная этническими греками, была и остается одним из оплотов старохристианской традиции). В названном справочном издании подчеркивается соотнесенность сицилианы — с жигой, а эта последняя, «кельтского происхожде-

ния», «сохранившаяся в Ирландии» [11], в принципе — трехдольная, но имеет и четырехдольный вариант, соотносима с двухдольностью 6/8 и другими размерами.

Базисная трехдольность в жанрах вальса и сицилианы у Шопена замечательно перемежается двухдольностью, создавая особого рода «качающийся» ритм, который органичен для славянского слуха и к которому с трудом обращено ухо представителя немецкой традиции. В статье М. Демская-Тренбач приводит интересную реакцию современников на «однозначную» польскую трехдольность: «В основном метрические преобразования происходили в рамках отступлений, которые допускались правилами классической системы ритма.

Чем эти отступления являлись и что они значили в случае шопеновского ритма, видно из известного спора с Джакомо Мейербером о метрике Мазурки до-мажор (C-dur, opus 33). Игра трехмерного пульса и мелодической свободы привели Д. Мейербера к верификации ритма мазурки по направлению к двухмерности. Не помогло не высчитывание, ни выбивание ритма шопеновской стопой — Д. Мейербер не хотел изменить своего мнения» [7, с. 182].

Указанная гибкость шопеновского ритма при том, что базовой выступает трехдольность в ритмическом движении, связана с вокальной свободой мелодического голоса, который в балладной танцевальной проявленности играет особо активную роль. Именно указанным положением определена была пианистическая дидактика Шопена: он объяснял своим ученикам, что левая рука — это «часы» или «капельмейстер», а с правой — «можно делать все, что угодно» [11, с. 181].

Третья соната Шопена пронизана танцевальностью в единстве с речево-обусловленными «говорящими» мелодическими построениями, которые направлены на выражение сокровенных и высоких идей, в ряду которых образ Родины для Шопена не имел конкурентов. Выше отмечалась связь главной партии в сонатной форме I части с бахианским мелодическим контуром Креста. К этому следует прибавить особого рода *кантовую* славильную (!) хоровую песню с движением: ритмоформула канта | | | в хоровой-хоральной фактуре закрепляет указанную аналогию. Как отмечалось у Б. Асафьева — «Кант. В существе своем это хоровая х в а л е б н а я п е с н я (разрядка Б.Асафьева. — Ю. Л.), иногда достигавшая стройности и размаха оды. ...В ритмо-интонации канта всегда присутствует движение: это шествие с поздравлением. ...это ...все-таки обязательно х о р о в а я п е с н я , даже когда она и сочинена инструментально» [1, с. 286].

Сравним сказанное с ремаркой Шопена относительно музыки I части: *Allegro maestoso*.

Заметим, на ритмо-формуле канта построено движение в Третьем этюде *E-dur*, образ которого сопряжен с представлением о Польше как о святом Даре судьбы. А вот молитвенный ноктюрн побочной оттенен пунктирным мотивом, сообщающим аналогию с *шопеновской (думной по И. Подобас [10])* Мазуркой, в которой размещение на последней доле пунктирной группы отличало связь с обереком, пусть в самом умеренном и даже медленном темпе. Размер 4/4 несуществен: подобно Чайковскому, писавшему вальсы в разных размерах, Шопен слышал «полиритмически» свои Мазурки. В основе ритмического рисунка побочной — обостренно данная *кантовая* формула: $\text{J} \text{♪}$.

Еще более отчетливо гимнически преобразованный мазурочный образ — в теме разработки (от т. 118). И то, что в репризе господствует побочная, идущая в естественно-певческом диапазоне, в основном, первой октавы, утверждает *балладно-думный* смысл образа *Allegro maestoso*.

Скерцо II части Сонаты конкретизировано в жанровом качестве — вальс, по крайней мере, в первой и третьей частях. Средний раздел — типа трио: движение замедлено и *овокалено*. А вот III часть — это снова баллада-ноктюрн. И снова полонезные (в теме вступления) и мазурочные (в основной теме части) ритмо-обороты корректируют ноктюрновую основу тем, которые в репризе показаны в нарочитом «трении», усиливающем балладно-повествовательный тонус изложения. Сравнение данной части Сонаты с музыкой Полонеза-фантазии ор. 61 указывает на подобие к жанровому сплаву ноктюрна и полонеза в строении мелодики-фактуры *Largo* Сонаты.

Апогей балладности, как это уже отмечалось выше, — финал Сонаты. Скрытая полифония мелодии рефрена, определяющая диалогичность соотношения мотивов в теме, в теме эпизода (от т. 52) развернута диалогичностью как таковой, фактурные составляющие которой напрямую воспроизводят фактурные комплексы тем Второй баллады (аккордово-хоральное изложение — пассажный поток звучаний).

Есть еще одна аналогия к строению Третьей сонаты — общий план Четвертой баллады, которая, не имея достоверных ссылок на поэмы Мицкевича, тем не менее представляет «думный» срез наследия композитора, то есть тесно спаянный с национально-патриотическими образными коллизиями. И то, что по отношению к Четвертой балладе отсутствуют программные разъяснения, ничего принципиально не

меняет, поскольку в целом Шопен не писал программную музыку как таковую, сюжетно-литературные мотивы указывались им на уровне свободных ассоциаций. И *никакой театрализации-симфонизации* в музыке этих образов композитором не мыслилось, что составляет нечто альтернативное программным установкам Листа.

И все же танцевально-ритуальная ритмическая основа Четвертой баллады чрезвычайно гармонично сочетается с речевой экспрессивностью выражения; в ней узнаваемы распевные, идущие от старинных эпических мелодий соотношения высокого («арсис») и низкого («тезис») опорных высотностей (см. соотношение $f1$ и asN_2 в основной теме, тт. 8–12). Эта тема, главная партия-рефрен сонатно-поэзной композиции, является также средоточием выразительности произведения в целом, поскольку хоральность темы эпизода (и она же побочная партия, от т. 80) является традиционализирующим штрихом изложения той же речево-экспрессивной «ломаной» мелодии, которая отличает основную тему Баллады.

Исполнение этой Баллады достаточно органично обнаруживает «собрание» трагико-драматических элементов в музыке коды, которая венчает разворот «крещендирующей» драматургии (см. у В. Холоповой: [14, с. 207]), отмечающей здесь кульминацию. Обращаем внимание на динамический уровень подачи *всех* тем-образов Четвертой баллады: *piano* — *pianissimo* — *mezzopiano*. И вспомним, насколько дорожил Шопен *салонной корректностью* выражения, раздражаясь резкими высказываниями против игры *forte* [16, с. 413]. Этот подход продиктован культом благоговейной тишины-сосредоточения в храмовом таинстве религиозных *ожиданий*. Но кода Четвертой баллады — *громогласна*, наполнена видениями балладного смятения и «сколками» ритмических элементов полонезного-мазурочного толка: это видение Грядущей битвы — или прошедшего Подвига.

Тем самым Четвертая баллада Шопена, более чем все три ей предшествовавшие, направлена на запечатление *Необыкновенного*, что связано с религиозным откровением, человеческим поиском Пути.

В связи со сказанным поражает выраженность «крещендирующей» драматургии в Третьей сонате, в которой балладность, будучи заявленной в главной теме I части, сосредоточена в финале, а этот последний подготовлен молитвенно-гимническим «пропеванием» оборотов, явно связанных с польской национальной эмблематикой (см. выше). Так обнаруживается образ «завета Подвига», который грядет для верующих в избранность польской нации и ее самоутверждение.

Суммирование осуществленного анализа Третьей сонаты Шопена приводит к следующим положениям:

1) данная Соната концентрирует балладный тематизм и образный строй в сравнении с Первой и Второй сонатами, одновременно сосредоточиваясь на романтической ноктюрновости, вообще незаметной в Первой и выраженной в средней части Скерцо и Трио Похоронного марша;

2) балладность Шопена, неотделимая, по И. Бэлзе, от «думности» как национально-патриотической идеи проявления балладной типологии в Польше, в случае Третьей Сонаты непосредственно слита с кантовостью и мазурочностью-полонезностью, которые отличают и авторскую эмблематику, и священные для Шопена упоминания имени Родины;

3) крещендирующая драматургия, очевидная в трактовке цикла Сонаты *h-moll*, ставит в связь данное произведение с Четвертой балладой, которая, в свою очередь, концентрирует балладно-думный эпос Шопена в заявлении чуда Освобождения в сакрально-идеальном преломлении, то есть обнаруживает символику связи с духовным жанром, не являясь им по существу;

4) Третья соната, будучи сопоставленной с сочинениями Шопена в этом же жанре более раннего периода и другими жанрами крупной формы, синхронизированными с ней по времени, обнаруживает концентрацию в ней балладности и ноктюрновости, невыраженных в ранней Сонате, одновременно обнаруживая национально-патриотический пафос, не улавливаемый целостным анализом отдельно взятой Сонаты *h-moll* в качестве предмета исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — Л., 1963. — 378 с.
2. Баллада // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах. Т. 1. А-ГОНГ. — М., 1973. — С. 308–309.
3. Баллада // Краткая литературная энциклопедия : в 9 томах. Т. 1. — М., 1962. — С. 422–423.
4. Баллада. Баллата // Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 51–52.
5. Бэлза И. Шопен / И. Бэлза. — М.: Наука, 1968. — 380 с.
6. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17. 00.03 «Музичне мистецтво» / Т. Б. Веркіна. — Одеса, 2008. — 16 с.

7. Демска-Тренбач М. Ритмическая идиома Фридерика Шопена // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової / [Головний редактор О. В. Сокол]. — Одеса: Друкарський дім, 2010. — Вип. 12. — С. 179–189.
8. Дума. Думка // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах. Т. 2. — М., 1974. — С. 329–331.
9. Маркова Е. Неоєвропоцентризм і неосимволізм початку ХХІ століття // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоєвропоцентризм: музикальна культура на рубежі століть. Книга 1. — Одеса: Астропринт, 2006. — С. 76–128.
10. Подобас І. Бідермайер і Мазурки Ф. Шопена // Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка : [збірка наукових праць / Ред.колегія Н. Гребенюк та ін.]. — Луганськ, 2011. — Вип. 16 [2011]. — С. 202–212.
11. Сицилиана // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах. Т. 5. Симон-Хейлер. — М.: Сов. энциклопедия, 1981. — С. 41–42.
12. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество / А.Соловцов. — М.: Гос. музыкальное издательство, 1960 — 468 с.
13. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. — СПб.: Мирт, 2003. — Ч. I–IV. — 416 с.
14. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова — М.: Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. — 260 с.
15. Chomiński J. Chopin. — Kraków: PWM, 1978. — 260 s.
16. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. — Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. — 587 s.
17. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. — 292 S.

Юй Ле. Третя соната в контексті композиторської творчості Ф. Шопена 1840-х років. Дане дослідження присвячене творчості Ф. Шопена 1840-х років як резюмуючого досягнення попередніх періодів — у фокусі уваги матеріал Третьої сонати h-moll як акумуляції особливостей мислення композитора в області крупних форм.

Ключові слова: балладність, ноктюрновість, виконавство, мелодичний контур.

Yuy Le. The Third Sonata in context creative activity composer F. Chopin 1840-h years. The Present study is denoted creative activity F. Chopin 1840-h years as that gives the summary to achievements preceding period — in the highlight material of the Third sonata h-moll as cumulations of the particularities of the thinking of the composer in the field of large forms.

Keywords: ballad, nocturnal, performance, melodic contour.

