

GORBUNOV V. DEVELOPMENT OF FANTASY AS A COMPONENT OF EDUCATION OF THE ACTOR ANIMATION'S THEATRE. The article focused on the following creative concepts: «fantasy», «imagination», «phantasy» and it dealt with problems of development of creative fantasy and imagination in education students of Kharkov National University of Art, skills of actors and theater directing animation.

Keywords: fantasy, imagination, a student, an actor, a puppet, an image, exercises, role.

УДК 78.01

Алла Никитина

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА Ф. ШОПЕНА: ПАРАДИГМА ВОСПРИЯТИЯ

*Творческое отношение
к знакомым страницам Шопена –
источник все новых открытий.*

Г. Нейгауз

Вокальная музыка композитора для многочисленных исследователей творчества Ф. Шопена не представляет столь глубокого интереса, каким является фортепианное творчество. Об этом свидетельствуют упоминания в музыковедческой литературе, носящие скорее характер изложения исторических фактов (год написания той или иной песни) или краткого описания стилистики вокальной композиции. Более того, аудио или видеозаписи исполнения песен Ф. Шопена – редкость даже для Интернет-ресурсов. Возникает закономерный вопрос: почему весь мир восхищается фортепианной музыкой композитора и абсолютно «игнорирует» музыку вокальную, написанную им же, Фридрихом Шопеном!?

Соприкосновение с музыкой Ф. Шопена, исполнительское или слушательское, – это всегда открытие. Казалось бы, менее счастливая участь ожидает исследователей творчества великого композитора: все изучено, исследовано, проанализировано, систематизировано, доведено до уровня обобщения в пределах истории музыки. Однако прав Г. Нейгауз: «знакомые страницы Шопена» до сих пор хранят тайны, ожидающие современных прочтений, ибо личность гениального человека и его творчество – всегда тайна, одухотворяющая интерес поиска.

Цель статьи – рассмотреть феномен вокального творчества Ф. Шопена и объяснить некоторые парадоксы в аспекте сложившейся системы восприятия музыки композитора.

В поисках истины обратимся к нотному изданию песен Ф. Шопена оп. 74 [см.: 6]. Пролитав десяток страниц с пристальным вниманием, даже самый снисходительный музыковед ощутит некоторое разочарование: полное отсутствие, на первый взгляд, привычного шопеновского стиля, фактурного и мелодического блеска и совершенства формы. Взамен – нарочитая простота средств музыкальной выразительности, что, собственно, и вводит всех в некоторое замешательство. «Открытие» песен Шопена происходит именно в тот момент, когда вы на одном дыхании прослушиваете весь опус, ведомые жадным интересом к следующей песни. «Не может быть!» – навязчивый вопрос заставляет вас внимательно вглядываться в ноты: «Здесь же нет ничего особенного, а тем более – нет Шопена?». Перелистывая с наваждением «озвученные» страницы, вы слышите свой собственный удивленный голос: «Как можно было этого не заметить и не услышать раньше?»

Что это? – это *магия гения*, и она начинается тогда, когда начинает звучать музыка. Данная терминология претендует на «публицистичность», однако эмоциональная высота собственного восприятия, умноженная на степень воздействия музыкального парадокса, требует иногда рефлексивных исключений, тем более, что подобная реакция на вокальную музыку Ф. Шопена не является исключительно авторской¹. Восхищение и удивление одновременно – вот закономерное эмоциональное состояние, в которое попадает современный слушатель. Так в чем же загадка привычной парадигмы восприятия музыки Шопена? ...

К вокальному творчеству Ф. Шопен обращался на протяжении всей жизни: первая песня «Желание» на слова С. Витвицкого была написана влюбленным девятнадцатилетним юношей в Варшаве (1829), а последняя – «Мелодия» – на стихи З. Красинского (1847) в Париже уже больным и немало пережившим человеком. В названном издании песен содержится 19 сочинений. Следует отметить, что порядок их следования не соответствует исторической хронологии написания, но при целостном слуховом восприятии создается устойчивое ощу-

¹ Эксперимент был апробирован на профессиональной слушательской аудитории, в которую вошли преподаватели вокала, фортепиано, музыкально-теоретических дисциплин и хормейстера детских музыкальных школ г. Харькова.

шение присутствия некой сюжетности, случайно или преднамеренно созданной издателями. Характерная для романтиков цикличность весьма допустима и в данном случае как *качество композиторского мышления* и как метод *целостной организации* сочинения (циклы прелюдий, этюдов) «срабатывает» на глубинном уровне подсознания.

При жизни Шопен осознанно не выявлял особого стремления к публикации песен, более того: «Известно, что Шопен не желал печатать ни одной из своих песен (очевидно считая их несовершенными). Действительно, песни Шопена, несмотря на их несомненные достоинства, сильно уступают его фортепианным сочинениям. Тем не менее, нельзя забыть, что песни весьма содействовали широкой популярности Шопена на родине и чрезвычайно охотно пелись его соотечественниками и соотечественницами» – читаем в известной монографии Ю. Кремлева [5, с. 340].

Однако две песни «Желание» (1837) и «Воин» (1839) все же были изданы в Киеве (эта информация может оказаться спорной, поскольку найдена в Интернет-ресурсе и не имеет печатных источников). И только в 1859 г. в Берлине Ю. Фонтана² собрал и опубликовал у издателя А. М. Шлезингера песни Ф. Шопена оп. 74. Это издание стало данью светлой памяти композитора, отметив таким образом 10-летие со дня смерти Ф. Шопена. Из-за ограничений цензуры были напечатаны лишь 16 песен.

Позже А. М. Шлезингер издал в Берлине и 17-ю песню Шопена «*Spiew grobowy*» (приводим несколько переводов названия песни: «Гимн из гробницы», «Песня скорби», «Падают листья», «Могильная песня»). В связи с этим И. Бэлза пишет: «В 1931 г. Людвик Бронарский, излагая историю посмертной публикации вокальных произведений Шопена, назвал эту песню “завещанием великого патриота”. Он привел текст письма сестры композитора Изабеллы, в котором она выражала согласие, чтобы в сборник были включены лишь 16 песен, а семнадцатая – “Могильная песня” – была выпущена через год или два, “чтобы ответственность за ее издание не пала на нас”. Действительно, выход из печати сборника, содержащего песню, оплакивающую участь Польши после восстания, грозила родным многими неприятностями» [1, с. 236].

² Польский композитор и пианист, близкий друг Шопена, товарищ по Варшавскому лицее и по Высшей школе музыки, участник Ноябрьского восстания, эмигрировавший во Францию.

В Варшаве издатели Гебетнер и Вольф также опубликовали сборник польских песен Ф. Шопена. Последние же две песни «Чары» и «Думка» появились в печатном варианте только в 1910 г. Как известно, Ф. Шопену приписывают и ряд других песен, однако их авторство весьма сомнительно.

С целью дальнейшего анализа приведем песни оп. 74 в изложенном издателями порядке в русском переводе с указанием авторов стихотворного текста и, по возможности, дат сочинения:

1. «Желание» оп. 74 № 1, сл. С. Витвицкого (1829, Варшава);
2. «Весна» оп. 74 № 2, сл. С. Витвицкого (1838, Париж);
3. «Грустная река» оп. 74 № 3, сл. С. Витвицкого (1831, Вена);
4. «Гулянка» оп. 74 № 4, сл. С. Витвицкого (1830, Варшава);
5. «Что же любит девушка?» оп. 74 № 5, сл. С. Витвицкого (1829, Варшава);
6. «Прочь с глаз» оп. 74 № 6, сл. А. Мицкевича (1830, Варшава);
7. «Вестница» оп. 74 № 7, сл. С. Витвицкого (1830, Варшава);
8. «Пригожий парень» оп. 74 № 8, сл. Б. Залеского (1841, Париж);
9. «Мелодия» оп. 74 № 9, сл. З. Красинского (1847, Париж);
10. «Воин» оп. 74 № 10, сл. С. Витвицкого (1830, Варшава);
11. «Две смерти» оп. 74 № 11, сл. Б. Залеского (1845, Париж);
12. «Моя любимая» оп. 74 № 12, сл. А. Мицкевича (1838, Париж);
13. «Меланхолия» оп. 74 № 13, сл. Б. Залеского (1845, Париж);
14. «Колечко» оп. 74 № 14, сл. С. Витвицкого (1836, Дрезден);
15. «Жених» оп. 74 № 15, сл. С. Витвицкого (1831, Вена);
16. «Литовская песня» оп. 74 № 16, сл. Л. Осинского (1831, Вена);
17. «Песня скорби» оп. 74 № 17, сл. В. Поля (1836, Париж);
18. «Чары» на сл. С. Витвицкого (1830, Варшава);
19. «Думка» на сл. Б. Залеского (1840, Париж).

При внимательном изучении данного списка ми пришли к следующим важным выводам:

- все песни написаны на стихи *польских поэтов*, современников композитора: А. Мицкевича (1798–1855), Стефана Витвицкого (1801–1847), Богдана Залеского (1802–1886), Людвика Осинского (1775–1838), Зыгмунда Красинского (1812–1859), Винцентега Поля (1807–1872);

- в Варшаве в течение двух лет (с 1829 по 1830) созданы 7 песен, в Вене в 1831 г. – 3 песни; в парижский же период, что насчитывает более 17 лет (с 1832 по 1849), Шопен сочинил всего 10 песен.

- тематика песен, написанных в Варшаве и Вене, имеет любовную или бытовую направленность и отличается искренностью и простотой образного содержания; песни, созданные в парижский период творчества, наполнены лирико-драматическим смыслом, философской глубиной и патриотическим пафосом.

Из краткой летописи жизни и творчества композитора известна дата его знакомства с польскими поэтами: «1929 год. Сближение Ф. Шопена с группой молодых прогрессивных литераторов: М. Мохнацким, С. Витвицким, Б. Залеским, С. Гощинским и др.» [7, с. 34]. Дух патриотизма и идея независимости Польши выделяли их среди других: «... Не так чувствовали, не так понимали свое призвание и свой век Залеский, Гощинский и царь нашей современной литературы Адам Мицкевич; они писали поэтические творения не ради поэзии, но для отечества, они перестали тосковать; их творения оживлены великими страстями, ужасными потрясениями; их умом владеет мечта о Польше...», – пишет Кремлев [4, с. 63].

Студент Высшей школы музыки Ф. Шопен, проявляющий огромный интерес к современной польской литературе и поэзии, находит близких по духу друзей среди прогрессивной «литературной» молодежи, многие из которой были выходцами с восточной Украины и Галиции: «Собираясь, читали и музицировали, порою принимая участие в спорах Лелевеля и Бродзинского. Часто бродили по городу вдоль Вислы, наслаждаясь товарищеским уединением, спокойными пейзажами и мирной беседой романтически настроенных душ» [5, с. 70]. Духовное единство оказало огромное влияние на формирование мировоззрения и гражданской позиции молодого композитора, тематической направленности его творчества, что особенно проявилось в парижский период жизни. Таким образом, поэтическое наследие С. Витвицкого и Б. Залеского (в большей степени, чем поэзия А. Мицкевича), а также их личная многолетняя дружба с Шопеном собственно и определили круг образов вокальной музыки композитора.

Для Ф. Шопена вокальное творчество явилось способом общения *через слово* с близкими ему людьми, духовное родство с которыми подкреплено языком общения – польским. Они говорили и думали на польском языке. И если в Польше это был естественный процесс, то в Париже польский язык стал более необходим Шопену как родной язык общения, как ментальная связь с Родиной, как чувство национальной принадлежности и даже родственности (семейности), которых композитору так не хватало. В одном из писем от 2 сентября 1848 года

он писал: «...в чужой стране величайшее утешение – иметь кого-нибудь, кто вас переносит на родину всякий раз, как вы на него посмотрите, или скажите ему что-нибудь или услышите его» [8, с. 258].

О силе воздействия фортепианной игры самого композитора существует множество высказываний современников. Обратимся к воспоминанию упомянутого ранее Ю. Фонтана, который был не только близким другом, но и ближайшим доверенным лицом Шопена, секретарем и посредником в переговорах с издателями: «У него [Шопена] была привычка, если он не бывал вечером приглашен в какой-либо дружеский дом или на какой-нибудь прием, тушить свечи, садиться за любимое фортепиано и по два часа, а бывало, и больше, исполнять фантазии, полные самых возвышенных мыслей, оборотов, фигур, рулад и пассажей, поражающих новизной, более того – ни чем не напоминающих его изданные сочинения, – столь обилён в нем был источник вдохновения, столь богато воображение, столь неисчерпаем творческий дар, что все, что он писал и сочинял, было лишь слабым отблеском этих его вечерних непосредственных композиций» [8, с. 168].

Что же мешало Шопену быть непосредственным на эстраде? Ответ прост – аристократическое общество, которое он в роли артиста «ублажал» с юного возраста. Известный польский шопеновед Я. Ивашкевич писал: «*Немає жодного сумніву в тому, що Шопен був мазунчиком салонів, що не сходив з колін Потоцьких, Четвертинських, Маріолів, що його слухала княгиня Ловицька й ославлена “княгиня” Зайчонкова, пестили його магнати, генерали, князі. Рано втягнувся він у “чаювання, вечірки, бальчики”, які поступово ввійшли у нього в звичку і без яких він не мислив свого існування. Це був наркотик, що, як і кожний наркотик, руйнував його здоров’я. У Варшаві картав його за це Титус, а потім у Парижі вболівав над цим Міцкевич, і Жорж Санд презирливо знизувала плечима на великосвітські звички свого друга... Зачарування цим штучним раєм залишилося у нього на завжди»* [3, с. 40].

О «салонности» пишет и В. Конен: «Где, как не в светском салоне, следует икать истоки утонченности шопеновского стиля? Характерные для его музыки блеск и “роскошная” красота виртуозности, при полном отсутствии кричащих актерских эффектов, также зародилось не просто в камерной обстановке, а в избранной аристократической среде. Но вместе с тем творчество Шопена – полный антипод салонности... При изяществе и утонченности форм выражения, высказы-

вания Шопена всегда проникнуты такой серьезностью, насыщены такой громадной силой мысли и чувства, что они не просто волнуют, но часто потрясают слушателя» [4, с. 454–455].

Характерной чертой романтической эстетики является принадлежность музыки идеальному миру идей, духовному контексту жизни, в котором личность композитора и его душа как субъективная реальность живут и творят этот мир своей индивидуальной неповторимостью. Шопену удалось создать два принципа художественной коммуникации, стилистически различных, но равнозначимых для автора:

- «Я как отражение мира» – в жанрах фортепианного творчества, где он выступает как типичный романтик-интроверт;
- «Я как часть мира» – в вокальных произведениях, в которых обнаруживаются *экстремальные* черты личности художника.

Первый принцип предполагает отражение мира через призму собственной духовности, второй же – слияние с миром, с той реальностью, которая близка ему по духу. Отсюда и два принципиально разных подхода к творчеству в целом: первый – активный поиск компромисса между внешним миром и внутренним состоянием (фортепианная музыка); второй – гармония творчества на основе слова и музыки (вокальная музыка).

Нельзя отразить мир без субъективного участия в нем творца, поэтому в концепции «Я как отражение мира» заключена сложная внутренняя коллизия: соотношение личностных нравственно-этических норм морали с нормами общественными. Композитор находит уникальный компромисс: свой внутренний мир композитор артистично «одевает» в роскошные салонные одежды, а иногда прячет в драматические или народные костюмы. Цельный и привычный образ Шопена-виртуоза – всего лишь проявление единства противоположностей, одного из принципов диалектики.

В концепции «Я как часть мира» все предельно органично и просто: в ней нет интриг, и поэтому к ней нет интереса у парижской публики XIX в. Даже Полина Виардо предпочитает петь мазурки (?), нежели песни Шопена. Из письма композитора В. Гжимале из Лондона от 13 мая 1848 г.: «... В газетах тут пишут обо мне прекрасные статьи. А вчера на концерте в Ковент-Гарден Виардо пела мои *Мазурки*, которые просили повторить... Она не такая, как в Париже, и пела мои вещи без просьбы с моей стороны» [8, с. 220]. П. Виардо принадлежит переложение для голоса нескольких мазурок Шопена. Особенно удачным и часто исполняемым является переложение мазурки ор. 33, № 2.

У песен Шопена к сердцу слушателей был иной путь. Композитор неоднократно переписывал свои песни, оставляя «музыкальные» автографы в альбомах близких ему людей: в альбоме Эмилии Эльснер хранится 7 песен Шопена; альбом Марии Водзиньской содержит 8 рукописных экземпляров. Многими рукописями песен, созданными в Варшаве и в Париже, располагала и семья композитора.

Удивительно, что при полном отсутствии печатных публикаций на рубеже 20-х и 30-х годов XIX века, «песни Шопена начали приобретать популярность по всей Польше как первые подлинно классические образцы польской вокальной лирики, мимо которых не мог пройти Монюшко», – отмечал И. Бэлза [1, с. 112]. Как признание искренней дружбы и глубокого духовного родства, находясь в Париже, Шопен часто вписывал автографы песен в альбомы *только польским* друзьям: «Т. Квятковский часто посещал Ф. Шопена в Париже. В его альбом Шопен вписал песню «Весна» (op. 74, № 2) с посвящением «Любимому Теофилу Квятковскому. Ф. Шопен 4 сент. 1947. Париж» [8, с. 214].

Предложенные выше принципы художественной коммуникации «Я как отражение мира» (фортепианное творчество) и «Я как часть мира» (творчество вокальное), начиная с эпохи романтизма и заканчивая современной эпохой постмодерна, создают привычную парадигму восприятия музыки Шопена, в которой по субъективным авторским причинам, корнящимся в судьбе самого композитора, значительно доминирует первый принцип и им же нивелируется второй. Однако время меняет восприятие, и мы «слышим» живое дыхание шопеновской речи в его песнях и открываем для себя мир искренних чувств, открыть которые уже пришло время... Возникает еще один парадокс: Шопен в качестве оружия пресловутого патриотизма менее всего использовал вокальное творчество и возможности родной польской речи.

ВЫВОДЫ. 1) Все песни композитора написаны на польском языке. Мировоззренческие позиции Ф. Шопена формировались усилиями польских поэтов и писателей. Оказавшись в эмиграции, композитор вел *диалог через вокальное творчество* со своими соотечественниками. У вокального творчества есть своя притягательная сила – сила глубокого *духовного* единения.

2) В творчестве Ф. Шопена действуют два коммуникативных принципа, которые дополняют друг друга и равнозначимы для современного слушателя с точки зрения познания и понимания сущнос-

ти взаимоотношения художника с миром: «Я как отражение мира» и «Я как часть мира». Отражая романтическую поэтику через внутреннее Я автора, вокальная музыка Ф. Шопена являет собой в то же время национальную польскую картину мира. Сегодня вокальная интонация интровертного стиля Шопена благодаря семантике польской речи парадоксальным образом воспринимается как экстравертный тип коммуникации – близкий его соотечественникам, но чуждый остальному западноевропейскому миру.

В польском круге общения композитор мог быть просто самим собой, ему не нужно было надевать светскую маску холодного отчуждения и высокомерия. Для близких людей Шопен писал песни на родном языке, открывая в них свою душу. Вот почему в песнях, также как и в письмах к В. Гжимале, С. Витвицкому, родным в Варшаву, мы слышим внутренний голос *настоящего Шопена...*

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бэлза И. Фридерик Франтишек Шопен / И. Бэлза. – М. : Наука, 1968. – 380 с.
2. Венок Шопену. Сборник статей. – М. : Музыка, 1989. – 279 с.
3. Івашкевич Я. Шопен / Я. Івашкевич [пер. з пол. Й. Й. Брояка]. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки : учебник / В. Конен. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 3. – 544 с.
5. Кремлев Ю. Ф. Шопен. Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1971. – 608 с.
6. Шопен Ф. Полное собрание сочинений. Т. 12. Песни [Ноты] / Ред. И. Я. Падеревского. – Краков : Польское музыкальное издательство, 1981.
7. Шопен Ф. Письма : в 2-х томах. – Т. 1 / Ф. Шопен [сост., вступит. статья, комментарии, хронограф Г. С. Кухарского]. – М. : Музыка, 1989. – 487 с.
8. Шопен Ф. Письма : в 2-х томах. – Т. 2 / Ф. Шопен [сост., комментарии, статьи и аннотированный словарь имен Г. С. Кухарского]. – М. : Музыка, 1984. – 461 с.

НИКИТИНА А. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА Ф. ШОПЕНА: ПАРАДИГМА ВОСПРИЯТИЯ. Рассматривается феномен вокального творчества Ш. Шопена в контексте сложившейся системы восприятия музыки композитора.

Ключевые слова: песни, парадигма восприятия, принципы художественной коммуникации.

НІКІТІНА А. ВОКАЛЬНА МУЗИКА Ф. ШОПЕНА: ПАРАДИГМА СПРИЙНЯТТЯ. Розглядається феномен вокальної творчості Ф. Шопена у контексті сформованої системи сприйняття музики композитора.

Ключові слова: пісні, парадигма сприйняття, принципи художньої комунікації.

NIKITINA A. VOCAL MUSIC BY F. CHOPIN: THE PARADIGM OF PERCEPTION. Regarded as a phenomenon of vocal works by Chopin, C., in the context of the existing system of music perception of the composer.

Key words: Songs, the paradigm of perception, the principles of artistic communication.

УДК 781.2:786.2

Юрій Устименко

ПРИНЦИПИ ОПРАЦЮВАННЯ НОТНОГО ТЕКСТУ

У середині ХХ ст. система навчання молодих музикантів читанню авторського тексту була ретельно продуманою, аргументованою та в основі своїй досить мудрою. Піаністам прищеплювали навички копіткої праці з авторським текстом. На тлі такої копіткої праці молоді музиканти оволодівали мистецтвом узагальнення, відтворення з окремих деталей цілісної змістовно-образної картини тих творів, котрі проходили з викладачем. В результаті такого виховання музичного мислення більшість молодих виконавців невдовзі могла самостійно, без допомоги педагога розібратися в нотному творі, тобто ставати досить досвідченими, культурними музикантами. Музика самої різної стилістичної належності ставала рідною, зрозумілою мовою.

Процес оволодіння образним змістом твору не може обійтись без емоційних та інтелектуальних зусиль, що майже завжди відповідають індивідуальним особливостям здібностей студента, а також його інтуїції. Музиканту, який володіє мистецтвом читання тексту, рано чи пізно поталанив самостійно розшифрувати «закодований» в нотному тексті образний сенс твору, обернути графічні позначки в живий процес музикування. Вміння самостійно розбиратися в нотному тексті, працювати над твором – одне з найважливіших якостей професійного музиканта. Однак в цю справжню культуру якимось непомітно почали проникати (і чим далі, тим більше) чужі віяння, які несли в собі перебільшене значення «букви» в підході до тексту. Гонитва за «бук-