

*Е. В. Чайка*

**Четвертая баллада Ф. Шопена в контексте  
исполнительской стилистики композитора**

*Статья поднимает вопросы исполнительского прочтения музыки Шопена, в контексте художественно-стилистических тенденций современной эпохи постмодерна, наследовавшего высокие достижения бидермайера, салонной культуры XIX столетия.*

*Ключевые слова: исполнительство, жанр баллады, национальная традиция, бидермайер, салонная музыка, Шопен.*

*Актуальность темы исследования* обозначена потребностью современного осмысления творчества классиков, среди которых творчество Ф. Шопена составляет особый интерес для музыкантов и любителей музыки всего мира в качестве средоточия красоты и гармонии художественного выражения.

Актуальное интонирование – одна из сложнейших проблем художественной практики. В настоящем исследовании акцентируем востребованность в современном пианизме традиций исполнительской манеры Ф. Шопена, игравшего на «легких» фортепиано и чуждавшегося динамических контрастов звучания и игры *forte* в особенности [5, с. 363-390, с. 503-512]. Вплоть до последнего времени эта «женственная» манера игры самого Шопена осуждалась, принято играть Шопена в театрализованном стиле Ф. Листа, в «мужском» атлетическом типе. Однако исполнительское достоинство гения фортепиано достойно поклонения – и в том виде, как оно освящено было деятельностью самого пианиста-композитора.

*Объект исследования* – исполнительство сочинений Ф. Шопена, *предмет* – исполнительский ракурс Четвертой баллады *f-moll* названного автора.

*Цель статьи* – выявление стилистической специфики шопеновской игры, сформированной Варшавским бидермайером, в проекции на звучание Четвертой баллады Шопена. *В задачи исследования* входило: 1) обобщение

материалов по условиям формирования стилистики игры Ф. Шопена; 2) принцип ее озвучивания композитором применительно к Балладе f-moll. *Методологическая основа* – интонационный принцип понимания музыки, как искусства, неразрывно связанного с речевой деятельностью и церковно-храмовой культурой, в традициях школы Б. Асафьева.

*Научная новизна исследования* состоит в том, что впервые в характеристике Четвертой баллады подчеркнута ее лирическая – *драматическая* основа, исходя из ценностей бидермайеровской эстетики, которой Ф. Шопен оставался верен как пианист.

История фортепианного стиля Ф. Шопена неразрывно связана с «варшавским бидермайером» [16, с. 237-239], причем, проявление этого культурного качества направлено было преимущественно в *исполнительскую* практику. Этот аспект трактовки связан с эстетикой бидермайера как «проявления великого в малом». В эпоху бидермайера [9] сложилась конструкция названных «легких фортепиано», «под флейту», хотя от Венских классиков установилась *оркестральность* письма для клавира; эта *оркестральность* и преобразовала клавиры типа клавикордов и клавесинов в интенсивно-динамическую палитру фортепиано. Так эта только родившаяся *оркестральность* фортепиано оказалась внедренной в рамки «бриллиантового» стиля, в котором камерная «флейтоподобная» звучность сочеталась с многосложной фактурой поздневенского клавирного стиля. Такое совмещение – нарождающаяся оркестральность фортепианной выразительности во «флейтовом» тембре «легких» фортепиано (с более узкими клавишами, с «неглубокой» в нажиме клавиатурой) определило феномен Шопена-пианиста. В его игре ведущей была «нежная идеальность» романтического противоречия «идеалов и действительности», а это сообщало контактность с Высоким бидермайером, одухотворенные основания которого были неопровержимы [16, с. 145-176].

В польских изданиях последних десятилетий подчеркивается специальный акцент на *религиозно-песенных* мелодиях, положенных в основу

тем-образов Шопена [15, с. 513-534]. И, конечно, решающим аргументом в пользу «бидермайеровской» природы пианизма Шопена выступает его образ в «Карнавале» Р. Шумана, данного в характере нежного ноктюрна, причем, для композиций самого Шопена не показательный, скорее это в духе Дж. Фильда, создателя жанра фортепианного ноктюрна. Этот жанр сложился в стилизации духовного старохристианского (православного) «трипсалмия» Заутреней [13, с. 50].

Таким образом, не «взрывной» заряд Мазурок Шопена, которые так восторженно приветствовал Шуман в статье «Op. 2» [14], на которые падал драматический отсвет «Мазурки Домбровского» 1797 года, знамени восстания в Польше, – выделил Шуман в своем «Карнавале». Он запечатлел реальность звучания музыки Шопена, у которого даже драматические композиции насыщались нежностью и *салонной, не-театральной, «осторожностью»* в представлении контрастов и тематических расположений. Салонность, неотторжимая от искусства Шопена, имеющая, в отличие от бидермайера, французское происхождение, также отличалась аристократизмом, несовместимом, на первый взгляд, с «провинциальной простотой нравов» бидермайера.

Баллады образуют, наряду с ноктюрнами, эмблематическую жанровую группу в творчестве романтиков: именно указанные типологии стали объективно открытием романтического века, возродив из глубин Средневековья первооснову этих выразительных установок. Известна этимология этого термина [от ballo – танцую], отметим также кельтско-галльскую специфику его корней, для которой показательны 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, поэтому так естественно звучит

высказывание Ю. Кремлева о Ф. Шопене: «Танец нередко называют прародителем всей музыки Шопена» [6, с. 313].

Танцевальность имела место в музыке стран немецкой культурной традиции и, во многом в связанной с немецким миром от VIII в. «Священной Римской империи германской нации», будучи в Италии признаком *бытовой* непритязательности выражения, она имела *сакральный* подтекст в кельтско-галльском ареале и, – с возвышением Франции в XVII веке на волне «галлицизма» Людовика XIV, – в Западной Европе в целом.

«Двойственная» природа жанра баллады увлекала романтиков. Семантика жанровой типологии в балладной сюжетике: «необыкновенное событие с обыкновенными людьми» [1, с. 422], – соотносим с сочетанием «необыкновенного с обыкновенным» в специфике бидермайера, как, прежде всего, порождения немецкого художественного мира. Ведь спецификой этого немецкого мировидения стало внимание к раннехристианским, надконфессиональным, проявлениям [17, с. 145-156], что переплелось с «кельтоманией» европейцев начала XIX века [15, с. 525]. Для польской музыки аналогом баллады выступает «думка» [4, с. 331], нередко представленная в танцевальной ритмике мазурки (см. Думку Йонтека, воспроизводящую народный вариант из «Гальки» С. Монюшко).

Все без исключения Баллады Шопена трехдольны, отмечены вальсовыми ритмическими оборотами (Первая, Третья, Четвертая баллады), признаками сицилианы (Вторая баллада). Напомним, что спецификой вальса является, в отличие от сопоставляемого с ним «лендлера», особого рода *«распетость»* мелодического образа в полиритмическом взаимодействии с ритмической простотой трехдольного аккомпанемента. Игнорируемой стороной хореографии вальса, определяющей указанную полиритмию, оказывается то, что это – «танец на носочках», в отличие от всей ступней подчеркивающего ритмический упор немецкого лендлера. Эффект «парящего», танцуемого «на пальцах» вальса – черта кельтской-ирландской традиции, которая 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. Тем самым вальс только отчасти представляет «немецкое», это бальный танец, соединивший признаки современной ему народной немецкой культуры – и заветы старинной рыцарской романтики Европы VII-XIII вв. Отсюда – глубокая *романтичность* вальса, не объясняемая достаточно внятно в старых справочниках. Что касается сицилианы – то это «вокальная или инструментальная пьеса, происходящая <...> от сицилийского народного танца или танцевальной песни». Отмечается специально «певучесть», «почти полное отсутствие staccato» [2, с. 501], что само по себе свидетельствует о духовной основе жанра (Сицилия, населенная этническими греками, была и остается одним из оплотов старохристианской традиции). В указанном издании подчеркивается соотнесенность сицилианы с жигой, а эта последняя, «кельтского происхождения», «сохранившаяся в Ирландии» [там же, с. 183], 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 с двухдольностью, создавая особого рода «качающийся» ритм, который органичен для славянского слуха и к которому с трудом обращено ухо представителя немецкой традиции. В статье М. Демской-Тренбач отмечена интересная реакция 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 двумерности. Не помогло не высчитывание, ни выбивание ритма шопеновской стопой – Д. Мейербер не хотел изменить своего мнения» [3, с. 182].

Гибкость шопеновского ритма, при базовой трехдольности, связана с *вокальной* свободой мелодического голоса, который в балладной

«танцевальной» подоплеке играет особо активную роль. Впрочем, такого рода соотношение четкой ритмической-метрической выстроенности (в том числе в характере танцевального движения, и вокальной гибкости, накладываемой на эту ритмическую матрицу мелодии), просматривается во *всех* без исключения композициях данного автора. Отсюда – пианистическая дидактика Шопена, который объяснял своим ученикам, что левая рука – это «часы» или «капельмейстер», а с правой – «можно делать все, что угодно» [там же, с. 181].

Польская славянская музыка обладает полнотой связи со староевропейскими, в том числе греческими-кельтскими традициями, о которых речь шла выше в связи с ритмами вальса и сицилианы, употреблёнными Шопеном в его Балладах. Указанная ритмическая гибкость мышления Шопена, воспитанная всей совокупностью национальной и европейской музыки, в которой романтическое соединение прошлого и современного создавало загадочный окрас идеальным образам, направлялась на гармонизацию признаков национальной выразительности искусства и актуальной общеевропейской идеи. Национальная знаковость шопеновской музыки, еще от 18-го столетия ассоциированная с жанрово-ритмическим выражением полонеза («польского») и мазурки, определила громадную проникаемость этих танцевальных схем во все сочинения автора, в том числе – и в Песни Шопена. Одна из самых известных песен – «Желание» («Если бы в небе солнышком я стала»), выстроена откровенно в ритме мазурки. А в ритме сицилианы написана другая, не менее популярная песня «Весна» («Луг блестит росой»), старинные черты жанра которой соответствовали ощущению национальной, польской природы как музыкального образа. Особого рода отмеченность национальным знаком Баллад Ф. Шопена подчеркивалась еще Р. Шуманом, который ссылаясь на слова самого композитора, указавшего на баллады А. Мицкевича в качестве истока его вдохновения [14, с. 328].

Следует уточнить то обстоятельство, что позицией великого польского поэта А. Мицкевича обнаруживалась особая нежность к «литовскому в польском» [8], то есть приверженность к старинным рыцарским традициям,

идушим от кельтско-греческих истоков европейского христианского мира. Поэтому вышеотмеченные вальсовые признаки ритмики и связь с ритмом сицилианы *запрограммированы* мыслительной направленностью искусства Шопена. Первые три Баллады Шопена достаточно точно соотносятся с известными сочинениями А. Мицкевича «Конрад Валенрод», «Свитезь», «Свитезянка», тогда как по отношению к Четвертой балладе нет никаких разъяснений. Но это непринципиально, поскольку в целом Шопен не писал программную музыку как таковую, сюжетно-литературные мотивы указывались им на уровне свободных ассоциаций. При этом *никакой театризации-симфонизации* в музыке этих образов композитором не мыслилось, что составляет нечто альтернативное программным установкам Листа. Вместе с тем танцевально-ритуальная ритмическая основа Четвертой баллады чрезвычайно гармонично сочетается с речевой экспрессивностью выражения, в которой узнаваемы распевные, идущие от старинных эпических мелодий соотношения высокого («арсис») и низкого («тезис») опорных высотностей (см. соотношение  $f^2$  и  $as^1$  в главной партии сонатно-поэменной композиции, являющейся средоточием выразительности произведения в целом). Главной теме предшествует тема вступления, в которой фактурная простота изложения темы сочетается со сложной символикой псалмодирующего, от религиозного пения идущего звучания (повтор на  $g$ ) и нисходящих мотивов, в которых узнаваема риторика *catabasis* (путь с Неба к земле, Покаяние). Исходя из указанных символических знаков, начало Баллады предвосхищает Человеческий путь, с ошибками, сомнениями, пограничных с трагедийной тематикой. Наличие в главной партии хроматически обостренного *нисходящего* же мелодического хода как опорных последовательностей мелодического движения  $f^2-e^2-es^2-des^2-c^2-b^1-as^1$  свидетельствует о *разворачивании* драматического элемента – по отношению к теме вступления. Но, заметим, все осуществляется в пределах выразительной линии *catabasis* – смирения-Покаяния. Религиозное спокойствие подчеркнуто в эпизоде *Ges*,

образующемся внутри вариантного продвижения главной темы Баллады – главной партии в сонатно-поэменной схеме.

Спецификой балладных форм Шопена является особого рода *избегание сонатно-антитетических отношений тем* в поэменных построениях – ср. со «снятием» сонатных тональных взаимодействий в репризе Первой баллады, «поглощение» строфически-вариативным проведением тем-оппозиций во Второй и выделение свободной рондальности в структуре Третьей баллады [12, с. 330-332].

В рассматриваемой Четвертой балладе побочная партия проходит в экспозиции и в репризе в тональностях B-dur и Des-dur, что соответствует «логике от обратного»: субдоминантовое проведение темы побочной естественнее в репризе (перемежаемость тонической и субдоминантовой тональностей в репризах-конфирмациях старинной музыки), тогда как соотношение t – VI показательно для экспозиции. Такой же подход определен и в форме I части Фортепианного концерта e-moll (e-moll – E-dur в экспозиции, e-moll – G-dur в репризе). Тем самым, в отличие от классического претворения сонатных нормативов, антиномичность главной и побочной тем не задается, но *намечается* в начале формы, а дальнейшее развитие все более *разобщает* в единстве представленные образы. Поэтому – нет ни трагедийности, ни драматических столкновений; лирическое ведение образов неотвратимо направлено к эпике «несоотнесенных миров».

Итак, побочная партия Четвертой баллады – в B-dur, в фактуре хорала, что и музыке эпохи Шопена стойко ассоциировалось со строгостью церковного служения (мотивы псалмодирующего типа и «совершенный» ход-возглас на сексту d-b, cis-a). А в репризе эта же тема в Des-dur проходит в фигурационном просветленном окружении, тем самым еще радикальнее не совпадая с человеческой неуспокоенностью главной партии. Разработочный раздел не создает не противопоставлений, ни трансформаций. А вот кода подается откровенно с «предвестием драматизма».



В исполнении этой Баллады достаточно органичным выступает «собрание» трагико-драматических элементов, которые на «крещендирующей» драматургии создают кульминацию на музыке коды. Это – путь исполнений в традициях Листа и в кругу театрализованной программности немецкой пианистической школы. Обратим внимание на динамический уровень подачи *всех* тем-образов Четвертой баллады: *piano* – *pianissimo* – *mezzopiano*. И вспомним, насколько дорожил Шопен *салонной корректностью* выражения, разражаясь резкими высказываниями против игры *forte*. На этот подход – от благоговейной тишины-сосредоточения, от таинственно-религиозных *ожиданий*, следует ориентироваться при игре Баллады в современных установках. Таинственные Предвещения, заданные объективно текстом Баллады, заслуживают адекватного запечатления.

*В виде выводов* анализа предлагаем такие положения: 1) жанр баллады органичен для романтической культуры и польской в том числе, при том, что староцерковная архаика для польской рыцарской истории специально показательна, о чем свидетельствуют вальсовые структуры и опора на сицилиану в Балладах Шопена, пронизанные старинными религиозными символами связей с кельтской традицией; 2) и вальс, и сицилиана, питавшие ритмо-схемы Баллад Шопена, содержали объективно те черты полиритмии, которые специально усматриваются исследователями в связи с музыкой польского Мастера в качестве ее авторского знака и которые музыкально-символически запечатлевали ту польскую старину, которую А. Мицкевич отстаивал как «литовское в польском»; 3) ссылки Шопена на Баллады Мицкевича в качестве литературных прообразов не снимают свободно-ассоциативного смысла их музыкального решения в сравнение с возможным литературным источником, тем более что в этом последнем лирико-эпические образы явно оттесняют драматико-трагедийные и которые роднят балладный жанр Европы с польской (и украинской!) думой-думкой; 4) Четвертая баллада Шопена, более чем все три предшествующие, направлена на *нечто Необыкновенное*, что связано с религиозным откровением, человеческим

поиском Пути, – а это нечто принципиально *адраматичное*, порождающее любование красотой тишины и Вслушивания в возможные сплетения дорог и устремлений.

### Литература

1. Баллада // Краткая литературная энциклопедия в 9-ти томах. –1962. – Т. 1. – С. 422-423.
2. Данковская Я. Философская мысль в эпоху Фридерика Шопена / Я. Данковская // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової / [Головний редактор О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2010. – Вип. 12. – С. 170-179.
3. Демска-Тренбач М. Ритмическая идиома Фридерика Шопена / М. Демска-Тренбач // 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.
4. Дума. Думка //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. – М., 1974. – Т. 2. – С.329, 331.
5. Кассу Ж. Энциклопедия символизма : Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. – М. : Республика,1999.– 412 с., илл.
6. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества / Ю. Кремлев // Изд. третье. – М. : Музыка, 1971. – 607 с.
7. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм : музыкальная культура на рубеже столетий. Книга 1. – Одесса : Астропринт, 2006. – С. 76-128.
8. Мицкевич А. Пан Тадеуш или Последний наезд на Литве. Шляхетская история 1811-1812 годов в двенадцати книгах стихами / А. Мицкевич // Пер. М. Павловой. – М. : Гос. издат. художественной литературы, 1954. – 316 с.

9. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
10. Муравська О. Духовні основи бідермаєра / О. Муравська // Нариси з історії зарубіжної музичної культури.– Одеса : Друкарський дім, 2010. – Вип.1. – С. 145-176.
11. Сарабьянов Д. Бидермайер. Стил ь без имен и шедевров / Д. Сарабьянов // Пинакотека. – 1998, – № 4. – С. 4-11.
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. – Ч. I-IV. – СПб. : Мирт, 2003. – 416 с.
14. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. Вступ. статья Д. Житомирского / Р. Шуман. – М. : Гос.муз.издат, 1956. – 386 с.
15. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. – М. : Изд. Эксмо; С.-Пб. : Мидгард, 2005. – 800 с.
16. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. – Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. – 587 s.
17. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik / H. Heusler // Die Musikforschung. XII Jahrgang. – Basel-Kassel : BärenreiterVerlag, 1959. – S. 422-431.

*Стаття піднімає питання виконавського прочитання музики Шопена в контексті художньо-стилістичних тенденцій сучасної епохи постмодерну, яка успадковувала високі досягнення бідермаєра, салонної культури XIX століття.*

*Ключові слова: виконавство, жанр балади, національна традиція, бідермаєр, салонна музика, Шопен.*

*The Article raises the question of performing reading of Chopin's music in the context of artistic and stylistic trends of contemporary post-modern, high achievement inherit the Biedermeier salon culture of the nineteenth century.*

*Keywords: performance, genre ballads, national tradition, Biedermeier salon music, Chopin.*