



Ю. Н. Тюлин

**О ПРОГРАММНОСТИ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ШОПЕНА**

МУЗЫКА | 1968

Ю. Н. ТЮЛИН

О ПРОГРАММНОСТИ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ШОПЕНА

ВТОРОЕ ИЗДАНИЕ

ОТ АВТОРА

У Шопена, как известно, нет произведений с открытой программой, то есть объявленной в прилагаемом литературном тексте (что часто встречается, например, у Листа) или хотя бы в общих чертах обозначенной самим названием. Поэтому, естественно, мы будем говорить именно о «скрытой» программности, которая может возникать в воображении исполнителя, слушателя или аналитика и поэтому всегда будет иметь более или менее субъективную окраску.

Автор ограничился лишь несколькими произведениями и некоторыми наблюдениями, отнюдь не ставя перед собой задачу широко охватить творчество Шопена. Выбор произведений обусловлен не систематическим исследованием творчества Шопена под углом зрения скрытой программности, а практической работой с пианистами, которую автор вел периодически в течение многих лет: сперва в семинарах для выпускников и аспирантов, затем в виде консультаций концертирующим пианистам. Именно в непосредственном соприкосновении с исполнительством и возникли изложенные в настоящей работе программные толкования.

Во второе издание данной работы внесены некоторые исправления и дополнения, а также увеличено количество нотных примеров (до 40 вместо прежних 17).

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ПРОГРАММНОСТИ В МУЗЫКЕ

Прежде чем приступить к анализу программного содержания отдельных произведений Шопена, необходимо затронуть общую проблему программности в музыке. Несомненно, во всей полноте она должна рассматриваться в связи с вопросами музыкального языка, соотношения выразительных средств с содержанием музыки, с вопросами специфики музыкального образа и соотношения его с жизненными образами реальной действительности¹, наконец с вопросами психологии творческого процесса и процесса музыкального восприятия.

Конечно, эти вопросы, относящиеся к музыкальной эстетике, слишком сложны и трудны, чтобы можно было в полном объеме ставить и решать их в настоящей работе. Но все же мы должны их хотя бы частично затронуть, для того чтобы в интересах взаимопонимания уточнить некоторые понятия и определить возможность и целесообразность анализа музыкальных произведений с точки зрения скрытой программности.

Основная трудность проблемы программности в музыке заключается в разграничении понятий *содержательности* и *программности*. В чем их существенное различие, когда и в какой мере содержательность включает в себя программность? Утверждение Чернышевского, что «воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства, составляющий сущность», является общепризнанным в советском искусствознании. Отсюда следует, что музыка воспроизводит реальную действительность, отображая ее в специфических музыкальных образах. Именно так понимали музыкальное искусство русские композиторы в

¹ Под жизненными образами подразумеваются образы реальной действительности, рождающиеся в нашем сознании непосредственно, независимо от их художественного преломления. Под реальной действительностью здесь и в дальнейшем, конечно, подразумевается как внешний, чувственно воспринимаемый мир, так и внутренний мир человеческих переживаний.

своим расширенным толкованием программности. Балакирев пишет Стасову: «Всякое хорошее произведение музыкальное носит в себе программу (особенно у новых сочинителей), о которой автор даже не думает». Наиболее ясно свое отношение к программности выразил Чайковский в известном письме к фон Мекк: «Что такое программная музыка? Так как мы с Вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то, с нашей широкой точки зрения, всякая музыка есть программная. Но в тесном смысле под этим выражением разумеется такая симфоническая или вообще инструментальная музыка, которая иллюстрирует известный, предлагаемый публике в программе сюжет и носит название этого сюжета». Интересно и дальнейшее его высказывание в том же плане: «Я нахожу, что вдохновение композитора-симфониста может быть двоякое: субъективное и объективное. В первом случае он выражает в своей музыке свои ощущения радости, страдания, словом, подобно лирическому поэту, изливает, так сказать, свою собственную душу. В этом случае программа не только не нужна, но она невозможна. Но другое дело, когда музыкант, читая поэтическое произведение или пораженный картиной природы, хочет выразить в музыкальной форме тот сюжет, который зажег в нем вдохновение. Тут программа необходима... Во всяком случае, с моей точки зрения, оба рода имеют совершенно одинаковые права на существование... Само собой разумеется, что не всякий сюжет годится для симфонии, точно так же как не всякий годится для оперы, но программная музыка, тем не менее, может и должна быть, подобно тому как нельзя требовать, чтобы литература обошлась без эпического элемента и ограничилась бы одной лирикой» (разрядка моя. — Ю. Т.)¹.

Здесь Чайковский впервые и совершенно правильно проводит различие понятий программности в широком и тесном смысле. В широком смысле оно идентично содержательности музыки, поскольку свое содержание она черпает из реальной действительности. Программность, понимаемую в тесном смысле, он все же несколько суживает, относя ее только к картинам природы или литературному сюжету. Этому, в сущности, соответствует лишь открытая программность. Если говорить и о скрытой программности, надо ее понимать более широко, подразумевая и жизненные образы чисто психологического порядка. Да и сам Чайковский делает это, говоря о программности своей Четвертой симфонии: «В нашей симфонии программа есть, то есть есть возможность словами изъяснить то, что она пытается выразить...»². Здесь речь идет именно о скрытой программности субъективно-психологического характера. Нам важно было это подчеркнуть, так как только такую программность мы можем усмотреть в творчестве Шопена.

¹ Письмо от 5/17 декабря 1878 г. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, «Academia», 1934, стр. 531.

² Письмо от 17 февраля (1 марта) 1878 г. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 217.

Мы уже сказали, что проблема программности должна ставиться и решаться в связи с психологией творческого процесса. Коснемся в общих чертах этого вопроса.

Творческое воображение композитора питается жизненными впечатлениями, жизненными образами, которые отстаиваются в глубине сознания¹ и преобразуются в специфические музыкальные образы. На основе жизненных впечатлений и создаются музыкальные образы, представляющие собою синтетическое единство музыкальных средств — мелодики, гармонии, ритма и пр. Музыкальные и жизненные образы ассоциативно внутренне тесно связаны между собой, так как первые порождаются вторыми.

Их соотношение является одной из основных проблем музыкальной эстетики, никак еще не решенной. При анализе содержания музыкальных произведений мы постоянно прибегаем к жизненным образам и представлениям, пользуемся всевозможными сравнениями, не оговаривая при этом специфического различия между музыкальными и жизненными образами. И это вполне закономерно, именно в силу их теснейшей ассоциативной связи. Но при этом, незаметно для нас, происходит подмена понятий: музыкальный образ отождествляется с жизненным, хотя с научной точки зрения эти понятия отнюдь не тождественны.

Музыкальный образ как таковой не требует для эстетического восприятия никаких словесных пояснений — он воспринимается непосредственно как музыкально осмысленное единство выразительных средств и доставляет непосредственное эстетическое наслаждение. Это является важнейшей, необходимейшей основой восприятия музыки, без которой никакие словесные пояснения не могут раскрыть ее образное содержание. Но за музыкальными образами стоят жизненные образы, мысленное или словесное обращение к которым (если оно верно направлено) углубляет и обогащает эстетическое восприятие и понимание музыкального произведения. Это — общее принципиальное положение, на основании которого мы обеспечиваем себе право усматривать скрытую программность в тех случаях, когда программа никак не указана, а может быть, и не была задумана.

Само формирование музыкальных образов (и прежде всего сочинение музыкального материала) часто определяется заранее задуманным общим замыслом. Но, с другой стороны, оно может происходить совершенно произвольно, без каких-либо осознанных ассоциаций. Просто — композитор сочиняет музыку, не давая себе отчета в источниках музыкальной фантазии. Известно из многих свидетельств, что мелодия иногда вспыхивает в мозгу со-

¹ Это, по существу, область подсознания, в которой жизненные впечатления еще не дошли до периферии сознания в откристилизованном, «мыслительном» виде. В таком смысле, притом полностью очищенном от «фрейдизма», этот термин вновь получил признание в современной советской науке. Без учета того, что область подсознания является богатейшей «кладовой», в которой годами накапливаются и перерабатываются жизненные впечатления, в частности, созревают порожденные ими художественные образы, невозможно понять специфику искусства (а тем более музыки) и связь его с жизнью.

вершенно неожиданно, иногда музыка сочиняется даже во сне (Берлиоз, Глазунов). Очень хорошо об этом пишет Чайковский: «Обыкновенно вдруг, самым неожиданным образом, является зерно будущего произведения. Если почва благодарная, то есть если есть расположение к работе, зерно это с непостижимой силой и быстротой пускает корни, показывается из земли, пускает стебелек, листья, сучья и, наконец, цветы. Я не могу иначе определить творческий процесс, как посредством этого уподобления. Вся трудность состоит в том, чтобы явилось зерно и чтобы оно попало в благоприятные условия. Все остальное делается само собою»¹. Вот это и есть, по словам Чайковского, «субъективное вдохновение», приводящее к непрограммной музыке. Музыкальный материал в этих случаях возникает в результате сложного и, может быть, очень длительного подсознательного процесса накопления и переработки жизненных впечатлений.

Но как бы ни протекал творческий процесс — от заранее задуманного программного или непрограммного замысла и, соответственно этому, от предпосланного плана или от произвольного зарождения «зерна», приводящего иногда к созданию крупного произведения, — нам важно подчеркнуть, что источник программной и непрограммной музыки один и тот же — жизненные впечатления (и в том числе впечатления от литературы и искусства), что и дало повод для вышеприведенного расширенного толкования программности. Программность и непрограммность зависят лишь от того, порождено ли творческое воображение конкретными, в той или иной мере осознанными жизненными впечатлениями, или — общими, суммарными, неосознанными; зависят от характера процесса переработки этих впечатлений в глубине нашего сознания — происходит ли он в осознанной или неосознанной связи со своим первоисточником. Нам важно подчеркнуть, что жизненные впечатления в открытом или скрытом виде служат основой всякой реалистической («хорошей», по выражению композиторов-классиков) музыки, как программной, так и непрограммной. Таким образом, принципиального, коренного различия между той и другой музыкой нет.

Различие сказывается лишь в крайних, типических проявлениях того и другого: в одних случаях мы имеем дело с явно программной музыкой, в других — с музыкой, в которой усмотреть какую-либо программу невозможно или, во всяком случае, очень трудно. В целом же музыкальное искусство бесконечно разнообразно: помимо явно программных произведений (как внешне образительного, так и идейно-философского характера) и, с другой стороны, непрограммных произведений, существуют и такие, в которых программность проявляется в самом общем смысле или с какой-либо одной стороны, иногда лишь в деталях, иногда лишь намечается названием. Существуют произведения с задуманной, но не высказанной автором программностью. Существуют и про-

¹ Письмо от 17 февраля (1 марта) 1878 г. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. I, стр. 216.

изведения без обозначенной и, может быть, без задуманной и осознанной программы, но обладающие скрытой программностью. Последнее очень характерно для творчества Шопена, что нам и нужно будет показать.

Для того чтобы иметь право говорить о скрытой программности и не заслужить упреков в искусственном навязывании программы, может быть, чрезмерной смелости в этом отношении, для того чтобы не заслужить упреков в приписывании объективного значения сугубо субъективным толкованиям, необходимо предварительно затронуть еще ряд вопросов.

Прежде всего возникает основной вопрос: чем объясняется взаимопонимание музыки? Почему исполнители и слушатели воспринимают, хотя бы в самых общих чертах, именно то, что хотел выразить автор? Чем обуславливается общность музыкального языка, и не только одной, но и разных национальностей? Этот, по существу, очень сложный вопрос в музыкальной эстетике вплотную еще и не ставился, а между тем от его решения очень многое зависит. Здесь мы позволим себе изложить свою точку зрения, которую пока можно принять как гипотезу, требующую научного подтверждения. Она заключается в следующем.

Ассоциативные связи музыкальных образов с жизненными образами, мало того — музыкальные представления о реальной действительности отнюдь не являются привилегией композиторов, но органически присущи всем людям, воспринимаящим и любящим музыку¹. Они лежат в глубине сознания и выявляются более определенно, когда так или иначе подсказываются литературной программой, эпиграфом, названием произведения, анализом его или отдельными замечаниями, сценическим действием или, наконец, явной внешней изобразительностью музыки.

Эти связи и представления на самом деле гораздо сильнее, чем кажутся с первого взгляда. Мы не даем себе отчета, в какой мере музыкально воспринимаем окружающую нас реальную действительность. Некоторые понимают это восприятие только как слышание звуков природы. Не приходится и говорить, насколько наивно и упрощенно это понимание. Не внешние звуки, а сами явления реальной действительности, помимо зрительных впечатлений, порождают в глубине нашего сознания о б о б щ е н н ы е м у з ы к а л ь н ы е п р е д с т а в л е н и я, которые создают почву для более конкретных связей, возникающих при слушании музыки. Эти ассоциативные связи не узко индивидуальны, но общезначимы, ибо возникают на основе жизненного и, в частности, музыкального опыта, а следовательно, имеют социальное происхождение. Ошибочное представление об их только условно-относительном значении происходит вследствие того, что иногда малейшее изменение музыкальных средств или способа исполнения ведет

¹ В науке известны случаи полной «музыкальной глухоты», выражающейся в том, что субъект не может различить самые простые мелодии. Такая крайняя антимузыкальность относится уже к патологии и, по-видимому, связана с полным отсутствием музыкальных представлений о реальной действительности.

к существенному изменению музыкального образа¹. На самом же деле именно благодаря объективности и общезначимости этих связей возможно взаимопонимание между автором, исполнителем и слушателем, понимание идеи, замысла и содержания музыкального произведения, возможен общественный музыкальный язык, понимание которого, в отличие от словесного языка, легко выходит за пределы национальной культуры.

Оркестр в опере отображает не только душевные переживания героев, но и сценическое движение², и зрители-слушатели это хорошо понимают. Никому не пришло бы в голову отобразить бурные переживания или стремительное движение на сцене спокойным движением в оркестре, восход солнца — погружением музыки в нижние регистры и т. д. Если бы автор прибег к средствам, не соответствующим всеобщим жизненным представлениям, то музыка показалась бы либо лишеной образности (что мы и наблюдаем в формалистическом искусстве), либо противоречащей тому, что автор хотел изобразить.

Недоходчивость музыки в таком случае была бы не следствием неподготовленности слушателей (как это в действительности часто бывает при исполнении новых, еще не привычных по языку и достаточно сложных произведений), а следствием органического порока — отрыва ее от жизненных представлений, от реальной действительности. Создатели и идеологи лженоваторского, формалистического искусства не понимают и не желают понимать коренного различия этих видов доходчивости, а подчас и сознательно спекулируют оправданием органической доходчивости отсталостью восприятия и музыкальных вкусов слушателей.

Таким образом, нам важно было установить, что музыкальные представления о явлениях действительности свойственны не только композиторам, но и слушателям; что они богаты и сильны; что они объективны по своей природе и общезначимы и что все это создает почву для широкого музыкального общения и взаимопонимания. В конце концов это сводится к следующему положению, которое может показаться слишком смелым, но по здравом размышлении оказывается вполне естественным: между композитором, обладающим даром сочинять музыку, и «обыкновенными» людьми, способными ее только воспринимать, нет глухой стены: последние тоже в известной мере являются композиторами, хотя бы потенциальными — в том смысле, что в своем подсознании претворяют жизненные впечатления в музыкальные образы. Эти музыкальные образы накапливаются и хранятся в подсознании в

¹ С таким случаем мы и столкнемся при анализе Баллады № 4 Шопена (см. стр. 51).

² Это очень хорошо претворял И. В. Ершов в своей артистической и режиссерской деятельности. Мне приходилось наблюдать, как он, всегда хорошо зная партитуру исполняемой оперы, для того чтобы молодые артисты поняли характер своего движения на сцене, подвигал их к оркестру и заставлял вслушиваться в музыку. К сожалению, многие оперные режиссеры с этим недостаточно считаются, отчего нередко возникает явное несоответствие между музыкой и сценическим действием.

зачаточном виде — неясные, туманные, конкретно не оформленные, то есть пока еще в виде более или менее общих музыкальных представлений. И только соответствие слушаемой музыки этим первичным общим представлениям дает ключ к ее пониманию. Здесь вступает в силу психологический закон «апперцепции», наложения впечатлений на нечто знакомое, приобретенное предварительным опытом, своего рода закон психологического резонирования.

Только этим общезначимым музыкальным претворением действительности объясняется народное творчество, в котором участвуют не особо одаренные композиторы, а сами исполнители. Мать, убаюкивающая ребенка и напевающая «из головы», являет пример такого некомпозиторского творчества.

Мы знаем много случаев удачных творческих находок в самодеятельном искусстве. Пусть эти находки не требуют определенного мастерства, а следовательно, и соответствующей учебы и профессионализации, но они свидетельствуют о потенциальном творческом даре людей, не принадлежащих к особой категории композиторов.

Никакое другое искусство не способно в такой степени, как музыка, передавать тончайшие нюансы душевных состояний и переживаний. И в то же время музыке свойственна особая обобщенность художественных образов. Отображая внутренний мир человека, она одновременно создает представление и о внешнем проявлении его состояния и переживаний. Можно говорить и об обратном: рисуя картину природы или внешнего поведения человека, музыка психологизирует и то и другое (в противном случае остается «голый натурализм»). В этом отношении прав Ю. Кремлев, утверждающий, что музыка всегда одновременно выражает и изображает¹.

Эта двойственная образность музыки приобретает особо важное значение в опере, отображая одновременно переживания героев и сценическое действие. Иногда она используется как особый символический прием. Например, не случайно 1-я картина «Пиковой дамы» заканчивается грозой, которая символизирует бушующую в душе Германа бурю. Музыка отображает и то и другое.

В конце сцены «письма Татьяны» напряженная движущаяся диссонирующая гармония разрешается на кульминации в торжествующее C-dur'ное трезвучие (со вступлением труб и тромбонов). Здесь выражение просветленного душевного состояния Татьяны сочетается с чисто изобразительным моментом, символизирующим это состояние: наступило утро, и солнечный свет ворвался в распахнутое окно. Режиссеры это знают или, во всяком случае, должны знать. Но если в предыдущем случае была своего рода «психологизация грозы», то во втором случае изобразительная сторона приобретает более самостоятельное значение.

Поэзия на основании ассоциативных связей прибегает к постоянным сравнениям внутреннего и внешнего мира и из этого ис-

¹ См.: Ю. Кремлев. Выразительность и изобразительность музыки. Музгиз, М., 1962.

точника черпает бесконечное богатство поэтических образов. Музыка выражает эти связи не в сравнении, а в единстве — в этом ее специфика и особые возможности обобщенного отображения реальной действительности. Именно благодаря единству, музыка в состоянии отобразить внутренний мир человека так богато, как это недоступно другим искусствам. Для словесной характеристики музыкального образа иной раз приходится прибегать к целому ряду сравнений, и это все же может дать только бледное представление о том, что выражено в данном небольшом отрезке музыкального произведения. С этим свойством музыки мы неоднократно будем сталкиваться в дальнейшем при анализе произведений Шопена.

Единство связей вовсе не значит, что музыка всегда одинаково отображает внутренний и внешний мир, так же как не всегда поэзия прибегает к поэтическим сравнениям. Мы отлично различаем психологическое и внешне изобразительное содержание музыки, если то или другое является в данном случае ведущим началом. Музыка, не впадая в натурализм, может иметь ведущее, чисто изобразительное значение (особенно в опере, например, вступление к «Садко»), может преднамеренно объединять образность внешнего и внутреннего мира — с уклоном в ту или иную сторону (как в упомянутых сценах из «Пиковой дамы» и «Евгения Онегина»). Но помимо этого — и нам особенно важно это подчеркнуть — музыка с чисто психологическим содержанием может давать повод для ассоциаций с внешним миром и даже для зрительных представлений.

Предпосланная автором программа — будет ли она психологического, обобщенно-идейного или внешне изобразительного характера, будет ли она только в виде названия произведения или эпиграфа (как, например, в Фантазии Шумана) — преднамеренно вызывает в воображении слушателя более или менее конкретные жизненные образы, иногда и зрительные представления. Спрашивается, позволительно ли, принимая все это во внимание, прибегать к программному толкованию произведений, лишенных какого-либо словесного намека на программность? Если это позволительно, то в какой мере и в какой форме? И, наконец, какой это имеет смысл, в чем практическое значение такого толкования? Постараемся ответить на эти вопросы.

Принципиальную возможность программного толкования непрограммных произведений вряд ли кто-нибудь будет теперь отрицать: ее предопределяет теснейшая связь между чисто музыкальными и жизненными образами. Одним людям (и в том числе талантливым музыкантам-профессионалам) эти ассоциации свойственны в меньшей степени, другим — в гораздо большей, но это не меняет принципиальной стороны вопроса.

Второй вопрос — в какой мере и форме возможно это толкование — уже более сложен. Опасность упрощенчества, прозаизмов, вульгаризации постоянно угрожает в этой сфере музыкального анализа, часто отпуская самих авторов от программных указа-

ний. Особенно это касается литературного изложения. То, что в устном изложении в удачно брошенном слове может прозвучать приемлемо, убедительно, образно, — в литературном изложении, без соответствующего интонационного произнесения и жеста, может увянуть, быть воспринято как прозаизм. Опять-таки очень интересно высказывание по этому вопросу Чайковского: «Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комично»¹. Характерно, что незадолго до того Чайковский изложил программу этой (Четвертой) симфонии в письме к фон Мекк (см. стр. 4—5), но с оговоркой: «...и Вам, только Вам одним, я могу и хочу указать на значение как целого, так и отдельных частей его».

Шестая симфония сперва была задумана как программная, «которая останется для всех загадкой — пусть догадываются, а симфония так и будет называться «программная симфония». Программа эта самая что ни на есть проникнутая субъективностью...»². По свидетельству М. И. Чайковского, композитор впоследствии отказался от этого названия, даже от названия «Трагическая» и «Патетическая». На вопрос Н. А. Римского-Корсакова он ответил, что программа «есть, конечно, но объявлять ее не желает».

Вообще можно наблюдать, что программы «картинного» или литературно-сюжетного содержания сравнительно легко и охотно расширяются авторами, изложение же программ, по словам Чайковского, «проникнутых субъективностью», то есть психологического содержания, крайне затруднительно и авторами избегается.

Литературные заметки крупных педагогов (Штейнгаузена, Клецинского и др.) с программными толкованиями произведений Шопена не оправдали себя и не вошли в жизнь именно из-за упрощенческого, прозаически прямолинейного подхода. Не всякий может так хорошо написать о музыке, как Гейне, который, передавая свое впечатление об игре Паганини, создал яркую фантастическую картину. Несомненно, литературная форма изложения представляет в анализе программного содержания особые трудности. Думается, что к каждому произведению надо подходить особо, учитывая заключенные в нем возможности конкретно-программного толкования: одни произведения допускают его в большей степени, другие — в гораздо меньшей, и требуется большой эстетический такт, чтобы не нарушить эту меру.

Но все же — имеет ли особый смысл такой подход к музыкальным произведениям или это нечто вроде «бесплатного при-

¹ Письмо к С. И. Танееву от 27 марта 1878 г. П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма, Госкультпросветиздат, М., 1951, стр. 33.

² Письмо к В. Л. Давыдову от 11 февраля 1893 г. П. И. Чайковский. Письма к близким. Музгиз, М., 1955, стр. 532.

ложения» к слушанию или к исполнению музыки? Не должно ли только исполнение донести до слушателя музыкальную образность и нуждается ли оно в подобных вспомогательных средствах?

Действительно, приходится сталкиваться со скептическим, даже отрицательным отношением к программным толкованиям. Во-первых, с мнением, что в них нуждаются только мало-подготовленные слушатели. Во-вторых, что эти толкования являются искусственным навязыванием программы вопреки воле авторов; что исполнители и слушатели должны полностью удовлетворяться чисто музыкальными образами, передающимися данными художественными средствами.

Первое возражение легко опровергнуть. Как увидим далее, крупнейшие художники и педагоги прибегали и прибегают к программному толкованию непрограммных произведений — и для себя, и в своей педагогической работе.

Что касается «навязывания», то так ли его боятся авторы? Не навязал ли сам себе программу Шуман, придумав картинные названия всем пьесам своего «Карнавала» уже после окончания этого произведения? Когда в 1934 году Ю. А. Шапорин впервые показывал в интимном кружке свою симфонию, только что тогда написанную, он заранее предупредил о наличии в ней скрытой программы, но предложил слушателям расшифровать ее самим. После исполнения и высказывания товарищей он заявил, что поражен близостью толкования к своему замыслу. Не может ли и в других случаях, без предупреждения автора, произойти такое сближение?

Можно согласиться с тем, что яркое художественное исполнение своей чисто музыкальной образностью доставляет слушателю полное художественное удовлетворение, не требуя ничего в добавление, в то время как малохудожественное исполнение не может компенсироваться никаким программным или непрограммным пояснением-толкованием. И все же, если слушатель заранее знает исполняемое произведение или если музыкальная образность произведения выношена в его сознании на основании сильнейших впечатлений от его художественного исполнения, мало того — если с этим произведением связаны яркие жизненные представления, то не будет ли впечатление от исполнения еще сильнее, еще ярче и глубже? Не создаст ли это и большей требовательности к исполнению — требовательности в понимании замысла автора? А требовательность слушателей является ведь немаловажным фактором в исполнительской культуре.

Помимо всего этого, имеется и другое соображение: обращение к жизненным образам имеет особенно важное значение для самих исполнителей, а следовательно, и в педагогической работе, поскольку в ее задачу входит развитие не только техники, но и выразительности, образности исполнения.

Исполнитель может произвести весьма благоприятное впечатление своей безукоризненной во всех отношениях игрой. Но та-

лантливый пианист должен стремиться к большему: играть не только хорошо, отлично, но так, чтобы оставить незабываемое впечатление. Оно остается лишь тогда, когда, помимо всего прочего, артист создает яркую исполнительскую концепцию, убедительную своим соответствием идейному замыслу композитора. Вряд ли это возможно на основе лишь голой интуиции (силу и богатство которой мы отнюдь не отрицаем), без тщательного продумывания произведения, без композиционно-исполнительского плана, без образного толкования произведения. И в этом отношении воображение, направленное к жизненным образам, то есть, по существу, к скрытой программности, может в значительной степени творчески оплодотворить исполнительский замысел и само исполнение.

На важность и возможность развития такого рода творческого воображения исполнителя указывает Г. М. Коган: «Развить воображение можно, и весьма значительно. У Станиславского, например, разработана целая система «манков» (приманок), стимулирующих работу воображения, пробуждающих учеников конкретизировать, детализировать свои представления. Такими же «манками» являются, по существу, и те образные ассоциации, те вымышленные «программы» исполняемых произведений, к помощи которых нередко прибегают музыканты-педагоги» (разрядка моя. — Ю. Т.)¹.

Остается последний вопрос: в какой мере приписываемая произведению скрытая программа (в виде отдельных аналогий, сравнений, особенно в виде развернутого сюжета) может претендовать на принятие ее другими исполнителями, на объективность, на общезначимость? Думается, что в этом отношении программное толкование имеет такое же значение и также различается, как и исполнение. Оно может не соответствовать музыкальному содержанию, исказить его (явно или не столь явно), и в таком случае оказывается неприемлемым, так же как и исполнение, свидетельствующее о плохом понимании музыки. С другой стороны, при полном соответствии с замыслом автора, с кругом и характером музыкальных образов, программное толкование, так же как и исполнение, может быть различным, многообразным, предоставляя большой простор для проявления индивидуальности интерпретатора.

Многие факты свидетельствуют о том, что крупные исполнители и педагоги обладают не только чисто музыкальным, но и богатым жизненным воображением, ярким даром ассоциативных представлений, и в своей исполнительской и педагогической работе часто прибегают к образным сравнениям, а иногда и к сюжетному толкованию музыкальных произведений.

Из наших современников можно указать на Г. Г. Нейгауза, умеющего найти особые слова, поэтические сравнения, аналогии, картинные сопоставления, раскрывающие музыкальный смысл

¹ Г. Коган. У врат мастерства. «Советский композитор», М., 1958, стр. 32.

отдельных моментов, а также и произведений в целом. Вдохновляющая сила этого дара жизненного воображения весьма благотворно сказывается на исполнительском искусстве его учеников, которые и в своей педагогической работе следуют его традициям. В молодые ученические годы природный дар жизненного воображения при соответствующем воспитании получает интенсивное развитие. Пианистке В. Х. Разумовской, учившейся у Г. Г. Нейгауза с детских лет, в высшей степени свойственны ассоциации с жизненными образами. Она сама говорит, что во время разучивания произведений ей приходят на ум слова, поэтические сравнения, иногда стихи, перед ее мысленным взором встают картины жизни. В этом направлении она воспитывает и своих учеников. Изумительное исполнительское искусство С. Т. Рихтера, всегда опирающееся на глубоко продуманную и убедительную концепцию произведения, несомненно свидетельствует о его могучем даре жизненного воображения — стоит вспомнить хотя бы его исполнение Сонаты № 5 Скрябина, соль-минорного прелюда Рахманинова или «Картинок с выставки» Мусоргского. К ассоциациям с жизненными образами часто прибегал и К. Н. Игумнов.

Если мы обратимся к прошлому, то найдем некоторые любопытные свидетельства. Программой направленности творчества и исполнительства Листа дает убедительную характеристику Я. Мильштейн¹.

«Основной принцип, на котором Лист строит процесс исполнения, — принцип образности². Это всецело вяжется с главной задачей его творчества: «обновления музыки путем ее внутренней связи с поэзией». В самом деле, как не мог он творить «вне поэтических представлений», так и „не мог без них играть”».

«Указаниями и эпитафиями Лист как бы стремился приблизить исполнителя к идеям, из которых выросли произведения, и тем самым облегчить ему воссоздание художественного образа». «Словно оправдывая себя и предупреждая выпады враждебной критики, он пишет: «...далеко не излишне и, во всяком случае, не «смешно», как это многие утверждают, если бы композитор в нескольких строках намечал как бы духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные разъяснения, даже утаивая подробности, высказал бы только мысль, идею, послужившую ему основой произведения». Для Листа это ключ к нахождению главного стержня художественного образа».

Я. Мильштейн приводит интересное программное толкование Листом «Ночных пьес» и «Детских сцен» Шумана, в котором обращает на себя внимание свободное привлечение чисто зрительных образов, например: «В ноктюрнах ор. 30 мерцают скорее глаза сов, чем звезды; мы видим больше полыхание зарниц, чем светлячков...», или «...во время рассказа «О чужих странах и

¹ См.: Я. Мильштейн. Ф. Лист, ч. II. Музгиз, М., 1956, стр. 53—64.

² Здесь явно подразумевается жизненная, а не специфическая музыкальная образность.

людях» нам кажется, что мы видим светлые головки детей и их внимательный, впившийся в рассказчика взгляд...».

Далее Я. Мильштейн пишет, что о той же образной поэтизации музыки «свидетельствует педагогическая работа Листа, в которой он для раскрытия замысла произведения, показываемого ученику, постоянно прибегал ко всевозможным параллелям скрытой программы и тому подобным средствам, стимулирующим работу воображения и помогающим уточнить, конкретизировать представление об исполняемом произведении» (разрядка моя. — Ю. Т.). «...он...направлял творческую мысль его (ученика) на самое существенное: исполнительский образ произведения. Иногда он достигал этого, проигрывая на рояле отдельные куски показываемого произведения, иногда (и это чаще всего) — жестом, мимикой лица, образным словом. Двумя, тремя указаниями он добивался большего результата, чем некоторые педагоги длительными часовыми объяснениями и показами»¹.

Эти высказывания не только характеризуют самого Листа, но относятся к исполнительству вообще, а следовательно, к исполнению и толкованию также и шопеновских произведений.

К материалам о Листе стоит добавить следующее любопытное пояснение д-ра Ю. Каппа, которое он предпосылает заметкам о прелюдиях Шопена ученицы Ганса Бюлова, знаменитой в свое время пианистки Лауры Раппольди-Карер:

«Лист и, особенно, Ганс фон Бюлов старались развивать в своих учениках способность рассматривать музыкальное произведение с духовной точки зрения, советовали им во время исполнения музыкального произведения рисовать себе что-нибудь в воображении и хотя бы отчасти переживать те чувства, которые владели композитором во время его творчества. Лист интересовался в таких случаях главным образом чисто музыкальной стороной и только изредка иллюстрировал очаровательной и очень выразительной мимикой содержание сочинения, причем он действовал возбуждающим образом на тех, которые в состоянии бывали эту мимику передать в музыке. Так, однажды он во время исполнения своей 9-й рапсодии в средней части E-dur изобразил диалог, происходивший между молодой дамой и пожилым господином: она со сладкой улыбкой приглашает старика танцевать, а он все время очень добродушно отказывается. В другой раз он, играя бурную вариацию на тарантеллу из «Фенеллы», слышит надвигающуюся грозу, показывает, как все глядят на тучи, как все плотнее закутываются в свои плащи и как, под конец, все склоняются под сильными раскатами грома и проливным дождем. Конечно, то были только наброски чисто анекдотического свойства, которые хотя и прекрасно характеризовали положение, но не имели никакого отношения к возникновению того или другого музыкального сочинения. Лист никогда в большом кругу своих учеников не анализировал своих личных ощущений и не указы-

¹ Я. Мильштейн. Ф. Лист, ч. II. Музгиз, М., 1956, стр. 53—64.

вал своих оснований для той или иной нюансировки или фразировки. Для этого у него не было потребности к общительности и ему недоставало того дара красноречия, которым обладал Бюлов. Последний входил во все детали и бывал неутомимым в поощрении своих учеников к самой подробнейшей аналитической работе. Возникновением настоящих заметок о прелюдиях Шопена мы обязаны также ему, так как они были составлены его замечательной ученицей Лаурой Карер.

Хотя уже само по себе интересно познакомиться с теми чувствами, которые сочинения Шопена вызывали в артистке, высоко ценимой такими великими художниками, как Лист, Бюлов и Гензельт, но интерес к этим заметкам тем более значителен, что они вполне достоверны, так как основаны на указаниях лиц, близко стоявших к Шопену и очень хорошо знакомых с его художественным творчеством. То были ученик Шопена Вильгельм фон Ленц и ученица г-жа Калержи, впоследствии Муханова. Как все почти сочинения Шопена носят характер личных переживаний, так и его «Прелюдии» — это исповедь их творца»¹.

Далее следует описание программного содержания прелюдий со следующими их названиями: № 1—Примирение, № 2—Предчувствие смерти, № 3—Ты как цветок, № 4 — Припадок удушья, № 5 — Сомнение — неуверенность, № 6 — Погребальный звон, № 7 — Польская танцовщица, № 8 — Отчаянье, № 9 — Видение, № 10 — Ночная бабочка, № 11 — Стрекоза, № 12 — Дуэль, № 13 — Потеря, № 14 — Страх, № 15 — Дождевые капли, № 16 — Ад, № 17 — Сцена на площади у Нотр-Дам в Париже, № 18 — Самоубийство, № 19 — Истинное счастье, № 20 — Траурный марш, № 21 — Воскресение, № 22 — Недовольство, № 23 — Прекрасная лодочка, № 24 — Буря.

Названия эти заслуживают внимания; но пояснения с прямой линией пересказом программных сюжетов в настоящее время выглядят настолько наивно, что не стоит их здесь приводить: многое в них снизило бы наше современное представление о прелюдиях Шопена и скомпрометировало бы самую идею программности.

Однако имя Ганса Бюлова, стоящее за этими заметками, заставляет все же призадуматься: они звучат наивно в записях ученицы, но совершенно другими представляются в устах такого замечательного музыканта, как Бюлов.

Эти свидетельства высокоавторитетных музыкантов достаточно подкрепляют правомерность программного толкования музыкальных произведений, не имеющих открытой программы. Ими мы и ограничимся, хотя можно привести и много других.

¹ «Прелюдии Шопена (ор. 28). Заметки Лауры Раппольди—Карер, сделанные по указаниям Листа, фон Ленца и фон Мухановой, изданные д-ром Ю. Капп». «Русская музыкальная газета», 1912, № 15, стлб. 363—367 и № 16, стлб. 389—393.

ПРОГРАММНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ШОПЕНА

Романтическая эпоха весьма характерна своими программными тенденциями — и в крупных симфонических произведениях (Берлиоза, Листа), и в произведениях малых форм. С самого же начала она внесла разнообразнейшие новые жанры и новые названия. Шуман поражает неистощимостью выдумки в названиях, определяющих общий характер его произведений и призывающих воображение исполнителя и слушателя к образам реальной действительности. Произведения романтиков раскрыли неисчерпаемые возможности воплощения в музыке конкретных жизненных сюжетов, музыкальных зарисовок самых разнообразных жизненных картин и ситуаций.

Но Шопен стоит в этом отношении как будто совершенно особняком: ни одного программного произведения, ни одного названия, намекающего на жизненный сюжет! Дальше названий «Баллада», «Колыбельная», «Баркарола», «Ноктюрн» его откровенность не идет. Нет у него в названиях ни тех мимолетных зарисовок, которые мы в изобилии встречаем у Шумана (а позднее у Грига), ни романтических сюжетов столь характерных для Берлиоза и Листа.

А между тем нет ни одного композитора, которому в такой же степени, как Шопену, приписывали бы программность. Можно сказать, что почти все его произведения так или иначе программно истолкованы. Уж если говорят о необъявленной программности, то прежде всего ссылаются на Шопена.

Это имеет свои весьма веские основания. Музыка Шопена необычайно жизненно-конкретна по своему содержанию, она и без объявленной программы на каждом шагу порождает живые ассоциации с образами реальной действительности, она с особой силой действует на жизненное воображение слушателей. Иначе говоря, музыка Шопена действительно пронизана скрытой программностью.

Почему же Шопен так избегал всякого намека на программность в своих сочинениях? Думается, что основная причина коренилась в субъективности (по выражению Чайковского) его творчества, в психологической сущности программного содержания, если оно и таится в его произведениях¹. А такая психологическая программность, как мы видели раньше, трудно поддается словесному обозначению и избегается авторами (см. стр. 12). Если при этом принять во внимание и личный характер Шопена — его душевную замкнутость, боязнь обнажения своих чувств, внешнего эффекта, какой бы то ни было вульгаризации (все эти черты ясно выступают в его письмах), то становится вполне понятным отсутствие у него программных указаний.

Может быть, самым программным по названию и «объективным» по содержанию произведением Шопена является «Verseuse», в которой качание колыбели передается остигнутым движением аккомпанемента, в то время как вариации в правой руке рисуют светлые грезы, как бы мерцающие в полусне.

Таким образом, можно сказать, что объявленные программы у Шопена были бы неуместны и прозвучали бы слишком прозаично именно в силу конкретной психологической выразительности его музыки. В самом деле, как можно было бы иначе назвать Балладу № 4 и Баркаролу, в которых мы усматриваем (и стараемся в дальнейшем это доказать) определенное программно-сюжетное содержание? Как мог бы их назвать сам Шопен, если бы действительно руководствовался этими сюжетами? Всякое название, ни в какой мере не отражая богатства и тонкостей содержания этих произведений, только подвергало бы их опасности стандартного, упрощенного и во многих случаях вульгаризаторского толкования, чего Шопен боялся больше всего.

Надо также принять во внимание, что, какие бы жизненные образы, какие бы картины и сюжеты ни лежали в основе произведений, Шопен всегда разрешал художественную задачу чисто музыкальным путем, ища и находя совершенную, цельную, законченную и отточенную во всех деталях музыкальную форму, полностью соответствующую чисто музыкальному замыслу.

Форма должна быть художественно совершенной, подчиняться законам музыкального развития и требованиям положенного в основу тематического материала независимо от программного содержания, которое должно органически соответствовать художественной форме как повод и стимул ее создания, — таков художественный принцип Шопена, проявляющийся решительно во всех его произведениях. Вот почему его произведения, одухотворяемые скрытой программностью, не блекнут без программного их толкования и в то же время при этом толковании могут зажить новой жизнью.

¹ Такого рода субъективность как отражение богатейшего внутреннего мира человека отнюдь не следует смешивать с субъективизмом — явлением совершенно другого порядка: как отношения к жизни со своей узко личной точки зрения, превознесения своего «я». Такой субъективизм проник в литературу и искусство значительно позже.

О скрытой программности произведений Шопена писали немало. Но, к сожалению, до сих пор эта литература еще не вышла за рамки отдельных замечаний или «этюдов», оставаясь без серьезных попыток подкрепить данное толкование анализом выразительных средств, без обоснования данного анализа, обобщений и выводов о том, как надо музыкально понимать и соответственно этому исполнять произведение. Если исполнительская концепция делается более впечатляющей и убедительной, если произведение расцветает, то программное толкование полностью оправдывает себя, более того — оно служит чрезвычайно важным фактором в подготовительной работе исполнителя. Эту связь программного толкования произведений Шопена с их музыкальной интерпретацией мы и постараемся показать на отдельных примерах.

Прежде всего надо обратить внимание на то, что произведения Шопена по своему образному содержанию часто далеко выходят за рамки определяемого названием жанра и иногда даже противоречат ему.

Мазурка как музыкальный жанр — это танец. Но мазурки Шопена часто, особенно в последнем периоде его творчества, теряют танцевальный характер и становятся средством передачи лирических настроений, душевных переживаний, интимных высказываний. Сохраненные черты танцевальности — это только способ высказывания («*façon de parler*»), так же, как «галантный стиль» Моцарта, под покровом которого таятся иногда глубокие психологические драмы. Танцевальность в мазурках Шопена постоянно уступает место речитации, мелодия в своем развитии (иногда поразительном по внутренней «цепляемости») приобретает характер беспрерывно льющейся человеческой речи, передающей тончайшие оттенки душевных движений. В этой речи слышатся то печаль, то мольба, то утешение, то улыбка счастья — всего богатства не перескажешь никакими словами. И притом совершенно непринужденно одно сменяется другим в едином развитии мелодии. Часто и аккомпанемент теряет танцевальность, но если она сохраняется, то служит лишь фоном для лирически-интимного «речевого» высказывания мелодии.

Та же эволюция происходит и с вальсами Шопена (см. №№ 3, 8, 9, 12). Эти танцевальные по своему происхождению жанры окончательно завоевали право на новое содержание — субъективно-эмоциональное. Но последователи Шопена в использовании жанра мазурки все же не сумели возвыситься до шопеновского проникновения во внутренний мир человека. Разве только Скрябину удалось вплотную приблизиться к создателю этого нового музыкального жанра. Кроме того, исключительным достижением является, как ни странно, монолог Марины в 1-й картине III действия (а также 2-я картина) оперы «Борис Годунов». В этом монологе в совершенно естественной, непринужденной, текучей музыкальной форме, в мазурочной по характеру музыке выражаются разнообразие чувства с резкими переходами от одних к

другим. В результате на протяжении всей мазурки с необычайной многогранностью обрисовывается сложный и противоречивый образ Марины Мнишек.

На скрытую программность мазурок Шопена уже не раз обращалось внимание музыкантов. Мы же здесь выделим одну сторону, имеющую большое значение в исполнении.

Мазурка № 35

Для Шопена вообще, и для его мазурок в особенности, весьма характерно диалогическое изложение двух гибких самостоятельных голосов (нижнего и верхнего), отображающее как бы беседу двух лиц или двойственное душевное состояние. Это хорошо известно и соответствующим образом учитывается исполнителями. Но не обращается внимание на то, что иногда и в одном голосе чувствуется подобный диалог.

И то и другое мы находим, например, в мазурке № 35. Начало коды проходит в диалогическом изложении (такты 1—8):

ШОПЕН. Мазурка № 35, соч. 56 № 3

Measures 24-28 of a musical score. The upper staff contains a melodic line with notes and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. Measure numbers 24, 25, 26, 27, and 28 are indicated above the staff. A fermata is placed over measure 26.

Measures 29-32 of a musical score. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment. Measure numbers 29, 30, 31, and 32 are indicated above the staff. A fermata is placed over measure 30.

Measures 33-36 of a musical score. The upper staff features a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The lower staff continues the accompaniment. Measure numbers 33, 34, 35, and 36 are indicated above the staff.

Measures 37-40 of a musical score. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment. Measure numbers 37, 38, 39, and 40 are indicated above the staff. A *dim. poco a poco* (diminuendo poco a poco) marking is present in the lower staff.

Measures 41-46 of a musical score. The upper staff continues the melodic line, and the lower staff continues the accompaniment. Measure numbers 41, 42, 43, 44, 45, and 46 are indicated above the staff.

В следующих тактах (9—16) мелодия и бас обмениваются репликами уже имитационно-канонически.

Далее мелодия целиком переходит в верхний голос (такты 17—32). Пианисты обычно принимают это за монолог, то есть за единую мелодическую линию, наполненную одним эмоциональным содержанием, и исполняют соответствующим образом — все в

одном эмоциональном плане. А между тем здесь как раз видим обратное: диалог усиливается, обостряется. В самом деле, если раньше оба голоса, как бы в мирном собеседовании, подтверждали друг друга, то теперь один голос раздваивается на противоречащие друг другу голоса — происходит как бы борьба чувств. Безразлично, что себе представить: голоса разных лиц или два борющихся между собой чувства одного человека. Важно понять, что мелодия не едина, а противоречива по своему эмоциональному содержанию. Это «одноголосный» диалог распространяется на два восьмитактных периода (такты 17—24, 25—32 коды) с четырьмя фразами в каждом. Вначале «скрипичный» взлет мелодии до *ля-бемоль* (такты 17—18) звучит страдальчески, как жалоба; на своей кульминации он обрывается и сразу сменяется в другом регистре ласкающими, успокаивающими интонациями утешения (такты 19—20). Это вторая фраза опять прерывается «жалобной» мелодией, но уже нисходящей (такты 21—22), с характерными скорбными интонациями хроматических ходов и хода на полтора тона. Четвертая фраза периода (такты 23—24) как будто является продолжением мелодии, но на самом деле она вновь вводит интонации утешения. Большое значение при этом получает синкопа на *соль* (такты 22—23), подчеркивающая разделение фраз этой цельной по общей структуре мелодии.

Во втором периоде (такты 25—32) повторяется предыдущее, но некоторые детали подчеркивают диалог: вначале мелодия взлетает еще выше (до *ре-бемоль*, такт 27), а в третьей фразе вместо синкопы — взлет мелодии на дециму (*ля-бемоль*, такт 31); все это усиливает страдальческий характер мелодии и создает еще больший контраст со следующими фразами. Здесь становится ясным, что в каждом периоде диалогически расчленены не только первые и вторые фразы (это подчеркнуто паузами и регистровым контрастом), но и последующие, даже при их внешней слитности¹. После этого становится понятным, почему в дальнейшем (такты 33—40) два голоса вступают в полифонический «спор» между собой, говоря каждый свое: в то время как нижний голос, более спокойный и рассудительный, повторяет ту же фразу, верхний голос, вначале подхватывая интонацию утешения, все еще пытается жаловаться (но уже не столь печально) и в конце концов полностью подчиняется мудрому голосу утешения. В заключении (такты 41—48) последний еще некоторое время остается в басу, но уже не делая попыток убеждения, а лишь повторяя одну и ту же фразу — как будто последние слова, когда все уже решено. И все приходит к просветленному плагальному кадансу, не прямолинейно утверждающему (как это свойственно автентическому), а умиротворяющему, успокаивающему. При этом мазурочные от-

¹ Если оркестровать эту музыку, то диалог должен быть подчеркнут сменой разных групп инструментов — струнных и деревянных духовых. Вообще, во многих случаях очень важно представлять себе возможную оркестровку исполняемых произведений, отсюда — большое значение данной дисциплины в музыкальном образовании пианистов.

рывистые аккорды тоже не утверждают, а как бы заставляют еще прислушаться к тому, что было сказано мудрым голосом утешения.

При таком психологически-программном толковании делается понятным весь композиционный план коды этой замечательной мазурки: от спокойного имитационно-канонического диалога к эмоционально противоречивому диалогу в одной мелодии, и далее — через противоречивый полифонический диалог — к полному согласованию.

Шопен создал здесь не только прекрасную музыку как таковую, но и жизненную картину страдания и умиротворения — с такой выразительной силой, которая недоступна никакому другому искусству. Как было сказано, по существу безразлично — понимать это как чувства разных лиц или одного человека, но если исполнитель вообразит картину жизненно-конкретно, представив себе даже жесты и ласковые слова утешения, это поможет ему исполнить музыку особенно выразительно и убедительно. Тогда слушатель почувствует всю богатую образность музыки и без программно толкования, без определенных, осознанных ассоциативных представлений. Он может сформулировать свое впечатление только так: «Какая замечательная музыка, как незабываемо прекрасно она была исполнена!». И это будет вполне достойным откликом на всю творческую работу пианиста, выходящую за пределы чисто музыкальной трактовки в область жизненных образов.

Понимание мазурочных интонаций как речевых, декламационных, как отображающих душевные движения должно распространяться не только на мазурки, но и на другие произведения Шопена, ибо речевыми интонациями в той или иной мере пронизано все его творчество.

Полонез № 5

Имеется один пример, когда мазурка включается в произведение совсем другого жанра, — мы говорим о средней части Полонеза *fis-moll* (№ 5). Пианисты обычно и понимают эту часть именно как мазурку, подчеркивая ее элегантную танцевальность. Между тем все говорит против такой трактовки, которая мельчит и снижает грандиозный драматический замысел этого Полонеза.

Прежде всего необходимо понять — что представляют собой полонезы Шопена вообще и данный Полонез в частности. Опять-таки Шопен, исходя из данного жанра как парадного, торжественного, многолюдного танца, придает ему совсем другой смысл. «Его полонезы, — говорит А. Рубинштейн, — в особенности *A-dur* и *c-moll*... мне всегда казались музыкальной картиной (*A-dur*) величия Польши, (*c-moll*) ее падения»¹.

Только самый простой по содержанию *A-dur*'ный Полонез

¹ А. Рубинштейн. Музыка и ее представители. М., 1892, стр. 65—66.

(№ 3) на всем своем протяжении сохраняет полонезный ритм движения, рисуя приподнятость, нарядность, блеск, необычайную торжественность шествующей многолюдной толпы. Остальные же полонезы — это целые поэмы, иногда грандиозные концепции со сложным психологическим содержанием. Особенной психологизацией отличается чрезвычайно своеобразный Полонез № 2 (es-moll), весь наполненный страшной, мятущейся тревогой.

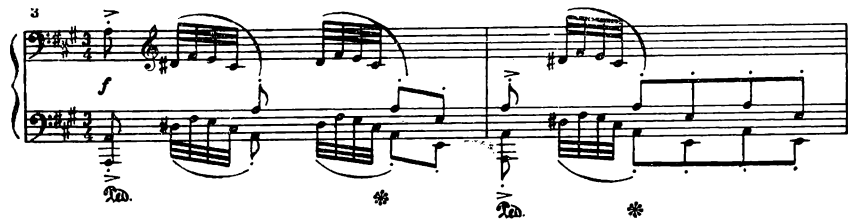
Два полонеза Шопена занимают совершенно особое место — это №№ 5 и 6. Патриотический дух Шопена выразился в них с такой силой, как ни в каком другом произведении. Здесь это не праздничный танец, а именно шествие патриотов, поднявшихся на защиту Родины, по-разному переданное в каждом из них. В As-dur'ном Полонезе (№ 6) — это лучезарное шествие, полное победного ликования; своей яркой картинностью этот образ приводит ошеломляющее впечатление.

Иной замысел в fis-moll'ном Полонезе (№ 5), трагичном по своему содержанию. Вступление, сперва затаенное, настороженное, но полное взрывчатой энергии, с последующим вырывающимся из нижнего регистра неистовым взлетом октав, уже предвещает грозные события и трагическую судьбу. Этот пассаж звучит как промчавшийся враждебный вихрь, как грозная весть, призывающая на защиту Родины, на смертный бой. И сейчас же начинается массовое шествие, но не победно-ликующее (как в As-dur'ном Полонезе), а полное суровой энергии, страшное по своему железному упорству, безграничной решимости:

ШОПЕН. Полонез №5, соч. 44



Два раза проведенный следующий эпизод совершенно другого характера — гениальная, своеобразная находка Шопена:



Это такой же, как и в средней (E-dur'ной) части Полонеза № 6, картинный наплыв, образ надвигающегося и удаляющегося шествия; но здесь эта картина производит жуткое впечатление своей упорной железной поступью — особенно в самом конце, когда при удалении на *pianissimo* остается слышным только какой-то шорох движения¹.

Затем, в средней части Полонеза, наступает резкий контраст, диаметрально противоположная ситуация, полная смена картин. В скобках помечено: «Tempo di Mazurka». Но разве это танец? Может ли трагическая завязка первой части смениться обыкновенным танцем? Что в этой «мазурке» надо подчеркивать — ее танцевальную элегантность или речевые интонации? Весь идейный замысел Полонеза говорит в пользу последнего. Здесь это не мазурка-танец, а целая поэма. Да, — поэма о сладостном общении близких душ, о юной чистой и нежной любви, о безмятежном счастье. Конечно, нельзя игнорировать свойственную этой музыке мазурочную элегантность, но она не должна заслонять главное — то, о чем говорят речевые интонации, а они говорят о многом. Обратите внимание, что это — дуэт со «сладостным» терцовым и секстовым согласованием голосов и с эпизодическим выделением солирующего задумчивого речитативного голоса (в унисон и в октаву); обратите внимание на интонации непередаваемой нежности, которыми наполнена вся «мазурка»:

¹ Незабываемым осталось картинно-впечатляющее исполнение этих эпизодов Бузони, который придавал удивительную тембровую окраску остинатным фигурам.

4 Doppio movimento (Tempo di Mazurka)



Эти завораживающие интонации делаются особенно выразительными при некотором ускорении ритмического движения в середине первого периода и последующем возвращении к первоначальному, как бы застывающему движению. Обратите, наконец, внимание на то, что фигура аккомпанемента значаще вовсе не танцевально-мазурочная, а серенадная, на $\frac{6}{4}$. В дальнейшем же, при переходе в мазурочный трехдольный ритм, этот «серенадный» характер все же отчасти сохраняется, благодаря тому, что бас остается на органном пункте, а аккорды аккомпанемента меняют расположение. Но это только вспомогательная деталь, главное же определяет сама мелодия. Развитие ее очень широко, но построено на многократно повторяющихся в разных тональностях интонациях — как будто речь идет все об одном и том же, не может отвлечься от главного.

Можно по-разному толковать среднюю часть Полонеза — как воспоминание о счастливом прошлом в противовес наступившим грозным событиям; можно представить себе и более конкретную картину: сладостное свидание, светлое прощание перед разлукой, прощание, не омраченное ни одной мыслью о грозной судьбе (тем трагичнее звучит конец Полонеза). Самое важное — не свести эту «мазурку» к внешней, может быть и очень обаятельной, элегантности, а придать ей такой проникновенный психологический смысл, который соответствовал бы общей грандиозной концепции Полонеза, его трагедийному идейному замыслу. А этот замысел можно определить как противопоставление двух несовместимых начал — цветущей жизни и трагической гибели, на которую обрекает человечество лучших сынов своих в героической борьбе — извечная идея художников вплоть до нашего времени. Об этом трагическом конце повествует все дальнейшее развитие Полонеза.

В конце мазурки роковые интонации — предвестники репризы — проникают в безмятежный любовный дуэт, прерывают его и заставляют насторожиться. Потом внезапно, с новой, еще невиданной силой врывается вихрь событий — двумя взлетами пас-

сажей с промежуточными напряженными «паузами ожидания» и затаенными, теперь уже расширенными интонациями «предвестника»:

5

8- - - - - 1

rapido brillante

ff

1

8- - - - - 1

ff

3

3

Tempo I (tempo di Polacca)

p

Вновь, как вначале, — стремительный разбег октав, который звучит теперь, после такой подготовки, еще напряженнее. Все смелее, счастье позади, грозные события неотвратимо идут своим

чередом. Шествие продолжается с новой силой, патриоты железной поступью идут навстречу своей судьбе. О ней повествует только самый конец Полонеза:

6

stretto

cresc.

a tempo

ff

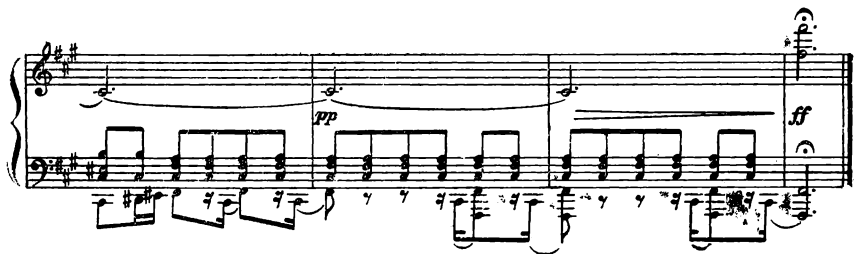
rit.

sempre poco a poco rit. e dim. sin al Fine

dim.

rit.

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is marked '6' at the beginning. The tempo is initially 'stretto' and 'cresc.' (crescendo). The score then transitions to 'a tempo' and 'ff' (fortissimo). There are several dynamic markings including 'rit.' (ritardando) and 'dim.' (diminuendo). The piece concludes with the instruction 'sempre poco a poco rit. e dim. sin al Fine'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.



Здесь, после настойчиво акцентированных аккордов, поворачивающих движение в суровую тональность «неаполитанской» субдоминанты, вместо того чтобы замкнуться в кадансе (как это было в аналогичном месте раньше), это движение вдруг разрастается в кульминацию — драматическую вершину всего произведения.

Ритм шествия совершенно исчезает, образное содержание целиком переходит в психологический план внутренних переживаний — но каких переживаний! Взрывом чувств и невыразимым горем звучит бессильно спадающая мелодия, которая здесь родилась впервые и проходит единственный раз как трагический итог всего предыдущего.

Последующее короткое заключение, где только в басу тихо, как напоминание, проходят интонационные обороты «шествия», звучит как печальный эпилог, как последние слова о погибших героях. Эпилог этот чрезвычайно лаконичен, и тем сильнее в нем концентрация мыслей и чувств.

Шопен не показывает и не развивает в Полонезе трагическую картину гибели (это было бы более характерно для Листа), но как бы говорит: «Посмотрите, что произошло, посмотрите сами, это слишком тяжело, чтобы о нем говорить». А за этим стоит горе человечества, слезы тысяч матерей, одиночество и сокрушение юных сердец, среди которых есть и юное сердце, так близко прильнувшее к сердцу героя, о чем так безмятежно-светло повествовалось в средней части Полонеза. Только музыка может так лаконично передать необъятность чувств, ибо, лишенная слов, она способна вызывать богатейшие ассоциации.

В Полонезе № 5 Шопен предстает перед нами как создатель подлинной музыкальной трагедии. И не один раз он проявляет себя в ней с такой силой. Его *b*-moll'ная соната относится к произведениям того же порядка. Она, вероятно, может быть программно истолкована лучше и глубже, чем это делалось до сих пор¹.

Похоронный марш

Мы ограничимся лишь одним замечанием о Похоронном марше. Помимо шопеновского, есть превосходные траурные марши

¹ Очень меткую, хорошо известную характеристику ее финала дал А. Рубинштейн: «ночное веяние ветра над гробами на кладбище». К сожалению, в программном толковании музыки Рубинштейн ограничивался только отдельными замечаниями.

Бетховена и Мендельсона, полные глубокого драматизма. Однако именно марш Шопена получил необыкновенную популярность. Может быть, причина кроется в особом психологизме этого марша, связанном с изобразительной стороной. Здесь надо вспомнить о единстве образов внутреннего и внешнего мира, о выразительности и одновременно изобразительности музыки, о чем говорилось выше (см. стр. 10).

Пианисты, исполняющие этот марш хорошо и в эмоциональном и в тембровом отношении, придавая особую выразительность и скрытым полутоновым «вздохам» (*соль-бемоль — фа*), и остигнутым терцовым ходам баса, и горестным возгласам в правой руке, все же обычно упускают другую, весьма существенную сторону — ритмически-агогическую. Особую агогику этого марша можно понять и выразительно передать лучше всего при ассоциации с жизненным образом. Остигнутое движение четвертями — это шаги, и притом тяжелые шаги людей, подавленных непосильным, отягчающим плечи горем, это шаги людей, потерявших самое дорогое на свете, еле-еле плетущихся за гробом с опущенными головами. Агогический ритм остигнутого движения, с некоторым усилением звучания на второй доле (а в третьем такте и на четвертой), подчеркивающим тягостные вздохи, должен как будто бы преодолевать сопротивление, а не продвигаться ровно и неприужденно:



При таком утяжеленном (и несколько замедленном в сравнении с обычным исполнением) характере движения, «реплики страдания» приобретают особую выразительность. Повторяемые, они все более и более эмоционально насыщаются и в кульминации приводят к взрывам отчаяния. Жизненный образ, связанный не только с эмоциональным состоянием, но и с конкретной картинностью, содействует глубоко проникновенному исполнению этого похоронного марша.

Ноктюрн № 13

Содержание произведения у Шопена иногда не только выходит за пределы жанра, определяемого стандартным названием, как это мы видели в мазурках, вальсах, полонезах, но и явно противоречит названию, которое, при прямолинейном понимании, вводит в заблуждение исполнителя. Так обстоит дело, например, с Ноктюрном *c-moll* № 13, соч. 48. Вполне естественно представ-

ление о ноктюрне как о лирическом произведении, лишенном яркой эмоциональной напряженности и наполненным скорее мечтательностью, созерцательностью, сосредоточенностью, вообще мягким лирическим настроением. Обычно пианисты так и играют первую страницу этого Ноктюрна. И делают большую ошибку! Ибо такое исполнение совершенно не соответствует музыкально-композиционному замыслу произведения. По содержанию — это вовсе не ноктюрн, а целая драматическая поэма с ярко выраженным конфликтом и преобразованием чувств, с драматическим развитием музыкального материала и с огромным эмоциональным подъемом в репризе. Исполнителю необходимо понимать непрерываемую музыкально-композиционную закономерность, важнейшее художественное требование. Оно заключается в том, что в процессе развития всякий динамический подъем, нарастание напряжения, всякая кульминация должны быть хорошо подготовлены или непосредственно в предыдущем развитии, или заранее — в первой части, при начальном изложении данного музыкального материала. На последнее особенно важно обратить внимание — такая заблаговременная подготовка эмоциональных подъемов и кульминаций не столь очевидна для аналитика и часто упускается исполнителями. Здесь образуется своего рода «арка» в композиционном плане, связывающая расположенный в отдаленных разделах аналогичный музыкальный материал в одно целое¹. Мы подчеркиваем, что речь идет о процессе развертывания музыкального материала. Само собой разумеется, что бурное динамическое движение может возникнуть в любом месте музыкального произведения — и в самом начале, и в любом разделе — как контраст предыдущему. Не следует смешивать эти разные явления.

Динамическая подготовка — это закон не только композиционный, но и исполнительский. Шопен с его необыкновенным чутьем музыкальной формы, предъявлявший высочайшую требовательность к ее художественному совершенству, никогда не нарушал этого закона. Между тем одна из самых распространенных «болезней» исполнителей музыки Шопена заключается в плохой подготовке его изумительных динамических нарастаний. Мечтательную музыку вдруг неожиданно, крутым, необоснованным подъемом превращают в экстатическую, в аффектацию, граничащую с ложным пафосом, что Шопену совершенно несвойственно. Для него характерна бурная романтическая взволнованность, но только как результат напряженного и постепенного накопления чувств. При этом он всегда соблюдает высокое чувство меры.

В репризе с-moll'ного Ноктюрна — не только контраст, но, через «арку», преобразование содержания, заложенного в первой части. Это — взрыв чувств, но для такого взрыва должен быть заложен соответствующий эмоциональный «заряд». Поэтому пер-

¹ С этим мы еще столкнемся при анализе Баркаролы.

вую часть Ноктюрна надо понимать не как пассивно-созерцательную лирику, не как выражение печали, грустного размышления (что мы видим во всех других минорных ноктюрнах Шопена — см. №№ 1, 6, 7, 11, 14, 15, 19), но совсем иначе: музыка здесь наполнена огромным внутренним напряжением, это — непосильная тяжесть страдания, изнеможение от страдания, взывание обессиленной, измученной души:



На фоне свинцовых басов и аккордов аккомпанемента все время происходит изнемогающее падение мелодии, попытки которой подняться только оттеняют последнее, самое глубокое, беспощадное ее низвержение — как будто руки опустились от беспредельного отчаяния¹. Возвращение в минор, особенно подчеркнутое каждый раз полутоновым соскальзыванием баса, усугубляется кратковременными отклонениями в мажор. «Интонация стога»², вначале подчеркнутая *portamento*, придыхающие паузы и синкопы, горестные интонации мелодии в третьем такте на Π_6 -аккорде (обороты, ставшие характерными для Чайковского), обрыв мелодии в кадансе, ее упорные, напряженные изгибы; в последнем проведении мелодии — разгон с размашистым движением шестнадцатыми, с кульминацией, придающей оттенок отчаяния, протеста, негодования, с движением через «неаполитанскую» субдоминанту (самый суровый аккорд в ладу!), с расширением «ды-

¹ Нечто подобное с огромной впечатляющей силой воплощено Шуманом в одном из последних мало известных романсов — предсмертной «Молитве Марии Стюарт» (соч. 135 № 5). Там такие же взывающие и падающие ниц мелодические возгласы.

² Эта интонация (VI—V ступени минора) имеет широко распространенное во всей музыкальной литературе семантическое значение, что убедительно показал в своей диссертации «О выразительности функциональных диссонансов» (рукопись) погибший на фронте Великой Отечественной войны доцент ЛОЛГК М. Г. Гергилевич.

хания» мелодии до 8 тактов — все это создает напряженнейшую атмосферу ожидания, которое в репризе — через «арку» — разряжается в неистовом движении. Самое главное: чтобы воссоздать этот образ, исполнителю надо найти соответствующую агогику — такую же, как в Похоронном марше, агогику преодоления сопротивления, напряженного прокладывания пути мелодии, тяжелой поступи мелодии и басов. Здесь — подобный же образ тяжелого переживания.

Контрастирующая середина — отрешение от тяжелых чувств, умиротворенное погружение в глубины своего сознания, где душа находит полное успокоение:

9 Poco più lento

sempre p

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system is for measure 9, marked 'Poco più lento'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The second system is for measure 10, marked 'sempre p'. It continues the melodic and harmonic lines from the previous measure, maintaining a piano dynamic.

Но это ненадолго. В сокровенный «храм души», в спокойный мир мудрого созерцания и светлых образов, постепенно принимающих торжествующий характер, исподволь закрадывается тревога:

10

f p cresc.

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system is for measure 11, marked 'f'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The second system is for measure 12, marked 'p cresc.'. It continues the melodic and harmonic lines from the previous measure, with a crescendo marking.

Сперва затаенная, она врывается все с большей силой и в конце концов захлестывает душевное состояние (нечто подобное мы видели в Полонезе № 5). Человек не остается пассивным — в ответ на это он обретает новые силы и как будто подымается во весь рост для жизненной борьбы. Эти властные призывы к действию подготавливают репризу, которая проводится вся в неистово мятущемся движении, полностью преображая первоначальное содержание Ноктюрна:

Doppio movimento

От истомленности и тоски нет уже и следа, теперь это неизможение, а гнев, смешанный с отчаянной решимостью, это клокочущее негодование, душевный мятеж. Если первая часть по эмоциональному содержанию имеет некоторое, хотя и отдаленное, сходство с похоронным маршем, то реприза роднится с «бурными» по своему характеру с-moll'ными этюдами (соч. 10 № 12, соч. 25 № 12), хотя в ней нет того же победного просветления в конце. Ноктюрн кончается какой-то мрачной решимостью.

Итак, это не ноктюрн, а поэма, одно из самых сильных драматических произведений Шопена, и соответствующим образом надо исполнять не только репризу, но и первую часть, в которой уже заложены силы, преображенные и выравнившиеся наружу в репризе.

Баллада № 3

Обратимся теперь к произведениям Шопена, в которых программность проявляется в наибольшей мере. Это в первую очередь — его баллады. Здесь само название наводит на мысль о программности — повествовании о каких-то событиях. А. Рубинштейн говорит: «После Шопена писали много баллад и с программами, но в них было мало содержания, а Шопен, несмотря на скромное название без всякой пояснительной программы, много в них рассказывал, начиная с самой первой»¹.

Мнение о влиянии на Шопена баллад Мицкевича уже твердо установилось в литературе о музыке. Прежде всего убедительным кажется свидетельство Шумана; говоря об исполнении Шопеном Баллады № 2 (в первой редакции без бурных частей и с оконча-

¹ Ц. Кюи. История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. Спб, 1889, стр. 66.

нием в F-dur), он отмечает: «Тогда же Шопен рассказал, что баллады его навеяны некоторыми стихотворениями Мицкевича»¹.

О том, какие именно произведения Мицкевича послужили первоисточником творческих замыслов Шопена, имеются лишь предположения. Балладе № 1 приписывается сюжет «Конрада Валленрода», но трудно подтвердить это анализом самой музыки. В Балладе № 2 Шопена кажется весьма правдоподобным превращение сюжета баллады «Свитезь», повествующей о внезапном нашествии врагов и гибели селения, опустившегося на дно озера (сюжет, близкий легенде о граде Китеже). Кажется также правдоподобным, что Баллада № 3 Шопена навеяна «Свитезянкой» Мицкевича. В ней повествуется о влюбленности охотника в «лесную деву», которая появляется то в лесу, то в реке (в облике русалки), о погоне за манящим образом и гибели охотника в водной пучине. Надо понять романтическую обстановку того времени, чтобы увлечение Шопена подобным сюжетом представлялось вполне естественным.

Вот что пишет Лист: «Гейне часто рассказывал Шопену о своих бесцельных экскурсах в царство фантастики, а Шопен повторял его речи, пересказывал описания, воспроизводил рассказы², и Гейне, слушая его, забывал о нашем присутствии. Мейербер... мог часами наслаждаться, вслушиваясь во все детали арабесок, прозрачным кружевом окутывающих импровизации Шопена»³.

В другом месте Лист дает следующую характеристику: «Шопен отчасти напоминает стиль Нодье, книжки которого можно было нередко видеть на столиках его гостиной. В большинстве вальсов, скерцо захоронено воспоминание о мимолетном поэтическом образе, навеянном одним из таких мимолетных видений. Он идеализирует их, придавая им порою облики такие тонкие и хрупкие, что они начинают казаться принадлежащими не нашей природе, а феерическому миру: они рассказывают нам тайны Ундин, Титаний, Ариэлей, цариц Маб, могучих и своенравных Оберонов, всех этих гениев воздуха, воды, пламени, подверженных, как и мы, самым горьким разочарованиям и тягчайшим огорчениям»⁴.

Если Шопен и вдохновился «Свитезянкой» Мицкевича, то воплотил этот сюжет не в виде развернутого повествования о судьбе героев (какое мы усматриваем, например, в Балладе № 4 и Баркароле), а в виде фантастической картины, рисующей основные образы — манящий, завлекающий женственный образ и неодолимую страсть.

¹ Истории их взаимоотношений с указанием влияния Мицкевича на Шопена посвящена статья (на польском языке): Герман Францишек. Шопен и Мицкевич. Шопеновский сборник, т. 1, 1956, стр. 227—253. Имеется также статья на английском языке: Любовь Кефер. О влиянии Адама Мицкевича на баллады Шопена. Балтимора, 1946.

² Здесь говорится не о словесном пересказывании, а о музыкальных импровизациях, что становится ясным из дальнейшего текста.

³ Ф. Лист. Ф. Шопен, 2-е изд., Музгиз., М., 1956, стр. 218.

⁴ Там же, стр. 177.

Обратим сперва внимание на чисто музыкальные особенности этой Баллады. Баллада написана в своеобразно преломленной сонатной форме.

Начинается Баллада с большого вступления — пролога, как бы обращения, пока еще только от себя:



Автор еще не приступил к повествованию самого сюжета, лишь подготавливая слушателя (нечто подобное, но в гораздо меньшем масштабе встречается уже в Балладе № 1 Шопена). Вступительный характер музыки, вызывающей ожидание дальнейшего, самого существенного, подчеркивается здесь не только расчлененностью отдельных фраз, но и замкнутостью всего раздела, после которого и вырисовывается сама картина повествования — вступает главная партия, начинающаяся в F-dur'e с переходом в C-dur':

13

pp (*m. d.*) *mezza voce*

The image shows the second system of the musical score, starting at measure 13. It continues with two staves. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and 'mezza voce'. There are also markings for 'm. d.' (mezzo-dolce). The music continues with the same melodic and accompanimental lines as the previous system.

После напряженного, динамического развития в доминирующем f-moll'e и возвращения первого проведения темы (служащего связующей частью) вступает побочная партия в As-dur'e — главной тональности всей Баллады:

14

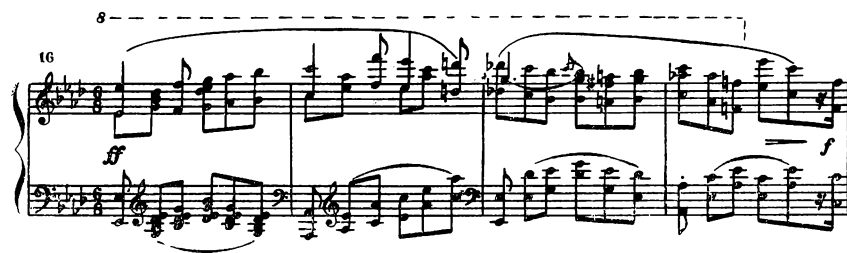
The image shows the third system of the musical score, starting at measure 14. It continues with two staves. The music features a prominent melodic line in the right hand, often with a wide interval, and a supporting accompaniment in the left hand. The key signature changes to one flat (F major).



Довольно большая разработка начинается с *cis-moll'*я:



После длительной динамической подготовки (на органном пункте Es) разработка на кульминации вторгается в тональную репризу:



Реприза эта весьма своеобразна — она целиком проводится на динамически преобразованном материале пролога, повторения главной партии в ней нет, и только в самом заключении мельком проскальзывает тема побочной партии.

Это — исключительный случай сонатной формы — только с тональной и, в сущности, без подлинной репризы. В чисто музыкальном отношении такая структура здесь полностью оправдана: после динамического развертывания в разработке музыкальное действие лавиной устремляется к завершению на огромной сплошной кульминации, и психологически уже невозможно возвращение к тому постепенному развитию действия, которое происходит в

экспозиции. Такая особенность сонатной формы полностью обусловлена скрытой программностью¹.

Можно представить себе картину, которая возникла в воображении Шопена под впечатлением от баллады Мицкевича. После вступления-пролога автор приступает к самому повествованию, рисуя динамически разворачивающуюся и эмоционально насыщенную фантастическую картину. Шопен при этом отнюдь не следует всему сюжету баллады Мицкевича, которая кончается трагически — гибелью героя. Здесь можно говорить лишь о навеянности образов, а не о музыкальном претворении литературного сюжета (которое так характерно, например, для Берлиоза). Шопен почерпнул из баллады Мицкевича лишь то, что музыка может передавать с ни с чем не сравнимой яркостью и силой: восприятие природы и переживание героя — в данном случае фантастической природы и восторженного переживания. В этом произведении можно усмотреть ту романтическую фантастику, которая, по воспоминаниям Листа, так вдохновляла Шопена на импровизации под влиянием рассказов Гейне.

Это — фантастическая картина «одушевленной природы», ночного леса, проснувшаяся таинственная жизнь которого с ее туманными очертаниями, непонятными шорохами и ночными голосами рисуется в воображении как пляска оживших ночных духов. К подобным пантеистическим образам «одушевленной природы» не раз обращались поэты, художники и музыканты того романтического времени. Вспомним Берлиоза, Листа, Шумана; «Волшебное озеро» Лядова тоже относится к подобным музыкальным сюжетам.

У Шопена, как и у Мицкевича, чисто картинный сюжет эмоционально усложнен возникновением соблазнительного образа «лесной девы» — его прекрасно символизирует побочная тема, которая сперва как бы красуется в гибком, пластичном, извивающемся движении, а потом мало-помалу все вовлекает в вихревой кружащий хоровод. Далее (в разработке) как будто на фоне шуршания поднятых ветром листьев разрастается неистовая завораживающая пляска и в то же время разгорается эмоциональное переживание, которое в репризе превращается в неодолимый захватывающий порыв, заслоняющий представшую картину. И только соблазнительный женственный образ, мелькнув в извивающемся движении, растаял в воздухе. Картина исчезла, человек очнулся — это был только сон, волшебное видение, которое в глубине души оставило неотразимый след — мечту о таинственно-прекрасном женственном образе.

При таком сюжете, разумеется, реприза, переизлагающая экс-

¹ Обычно при анализе Баллады это место принимают за побочную партию, а за главную партию — самое начало Баллады. Это совершенно ошибочно и свидетельствует об игнорировании музыкально-смысловой функции материала и «участков действия». Особенность этой Баллады в том, что ее основная тональность As-dur определяется не главной партией, а прологом и — далее — побочной партией в репризе, что и вводит аналитиков в заблуждение.

позицию, оказывается невозможной. Шопен нашел своеобразную художественную форму для воплощения данного сюжета.

Конечно, предлагаемое программное толкование является скорее вольной фантазией, чем вскрытием задуманной автором программы, тем более что музыка лишена всякой внешней изобразительности. Но такое толкование может иметь право на существование, если оно пробуждает творческое воображение исполнителя и ведет к образности исполнения, соответствующей характеру данной музыки.

Баллада № 4

Есть два произведения Шопена, в которых можно усмотреть программность, запечатленную в более конкретной, повествовательной форме, — здесь уже можно догадываться об определенном сюжете, последовательно разворачивающемся во всем произведении. Конечно, эти догадки так же произвольны, как и предыдущие; возможны и другие программные толкования, но важно, чтобы они вполне соответствовали чисто музыкальному смыслу данных произведений.

Первое из них — Баллада № 4. Проанализируем ее сперва вне зависимости от программного толкования, лишь с точки зрения чисто музыкального замысла, формы и применения выразительных средств, памятуя, что у Шопена это всегда имеет самодовлеющее художественное значение. Отметим при этом некоторые своеобразные черты, которые, как увидим далее, настолько соответствуют предлагаемому программному толкованию, что, может быть, им и обусловлены.

Написана Баллада в широко развитой трехчастной форме, по структуре сонатообразной, но по процессу развития не сонатного типа. Начинается она с небольшого вступления (пример 17), которое приводит к первой теме экспозиции (пример 18):

ШОПЕН Баллада №4, соч. 52

Andante con moto

17

p

18 *a tempo*

mezza voce

Обе темы (вступления и начала экспозиции) лирические, но можно ли их понимать и исполнять в одном эмоциональном плане? Ведь лирика бывает разная — спокойная, мечтательная, созерцательная и, с другой стороны, — эмоционально напряженная.

По законам музыкальной композиции две одноплановые лирические мелодии не могут в крупной форме следовать одна за другой: от этого пострадала бы ее рельефность и в конечном счете музыкальная драматургия. И действительно, мелодия вступления явно отличается от темы экспозиции своим спокойным, созерцательным характером. Это различие получит свое объяснение в программном толковании.

Вторая мелодия, при кажущемся вначале спокойствии, таит большое внутреннее напряжение, непрерывно растущее в последующем развитии. Она имеет особенность, которая в репризе проявится в значительно большей степени: в первой половине мелодии наблюдается «изломанность» интонационных оборотов, во второй половине — плавное успокаивающее движение (с модуляцией в параллельный мажор в первом проведении мелодии).

Эта мелодия развивается почему-то очень медленно, постоянно повторяясь «на разные лады» лишь с небольшими вариантами, как бы постепенно раскачиваясь. Если не найти особого плана исполнения, ей грозит однообразие и монотонность (что часто и встречается у пианистов). Потом, после какого-то странного отвлечения от развития темы — октавных ходов баса (нет ли здесь особого смысла?), тема возрождается в обновленном виде со значительно большим эмоциональным насыщением (см. пример 19).

Ее дальнейшее очень напряженное развитие (в возможности которого сказывается существенное отличие от темы вступления) приводит к эмоциональному взрыву, к кульминации, после которой пассажное движение на динамическом спаде подводит к побочной партии. Наступает полнейшее эмоциональное затишье, резко контрастирующее предыдущему бурному развитию (см. пример 20).

dim *pp*

Measures 19-20, first system. Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 4/4 time signature. The music features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *dim* and *pp*. A fermata is placed over the final chord of the system.

Measures 19-20, second system. Continuation of the piano accompaniment from the first system.

Measures 19-20, third system. Continuation of the piano accompaniment from the first system.

mezza voce

Measures 19-20, fourth system. This system includes a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line is marked *mezza voce*. The piano accompaniment continues from the previous systems.

a tempo

p

Measures 21-22, first system. Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The music features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *p*.

dolce

Measures 21-22, second system. Continuation of the piano accompaniment from the first system. Dynamics include *dolce*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Здесь тоже лирика, но опять-таки совсем иная. Прежде всего надо обратить внимание на аккордовый склад этой темы, контрастирующий гомофонии предыдущих тем. В таком виде тема не способна эмоционально-напряженно развиваться — это развитие она получает лишь в репризе в совершенно преобразенном гомофонном виде (см. пример 25).

Итак, перед нами некоторое подобие экспозиции сонатной формы с тремя темами: 1) мелодией вступления (мы ее так назвали), которая еще сыграет некоторую роль в дальнейшем ходе событий; 2) темой главной партии (мы ее называем первой темой) и 3) второй темой, образующей побочную партию. Но все это большое построение существенно отличается от обычных сонатных экспозиций, даже в некотором отношении противоречит сонатному принципу развития. А именно: для драматургии сонатной формы весьма характерно противопоставление побочной партии предыдущему развитию, достаточно весомое и по масштабу и по утверждению новой тональности (посредством заключительной, кадансирующей части). Ничего этого в экспозиции Баллады нет: побочная партия значительно короче главной и тональность ее не подтверждается заключением. К тому же сама тональность — мажорной субдоминанты — совершенно необычная и даже не подходящая для сонатной экспозиции. По существу, это не побочная партия как таковая, а лишь эпизод в экспозиции, в которой центр тяжести падает не на второй раздел (как это присуще сонатной форме), а на первый.

Ввиду того что сонатообразность (а в дальнейшем и сонатность) все же проявляется в Балладе, эти разделы мы условно называем партиями.

Не имеет ли это весьма своеобразное композиционное строение экспозиции особого программного смысла? Во всяком случае, оно накладывает известные обязательства на дальнейшее развитие — и в средней части и в репризе. И Шопен эти обязательства целиком выполняет.

При отсутствии характерного для сонатной формы конфликтного или, во всяком случае, противоречивого соотношения главной и побочной партии, нет достаточных оснований для разработки тематизма в средней части (контрастирование тематического материала, свойственное, как известно, и другим формам, здесь решающей роли сыграть не может). И действительно, средняя часть начинается с нового материала, носящего совсем иной характер, чем весь предыдущий.

Начало средней части наполнено пассажами какого-то беспечного, бездумного, игрового характера, что резко контрастирует всей эмоциональной насыщенности и, можно сказать, «серьезности» экспозиции (см. пример 21).

Лишь в дальнейшем происходит некоторый поворот в развитии: включаются мотивы первой темы, а затем и мелодия вступления. Особого внимания заслуживает резкий контраст: динамический (переход на *pianissimo*) и тональный (неожиданная моду-

21 a tempo

cresc.

rit.

ляция из Des-dur'a в E-dur и A-dur), подчеркнутый к тому же и темпом движения (*ritardando*):

22

rit.

ten.

dim.

a tempo

pp

Этот фрагмент производит впечатление, как будто музыкальное повествование переходит в совсем другой план. По своей функции в форме он заблаговременно подготавливает репризу.

Реприза же в Балладе совершенно необыкновенная. Начинаясь в далекой тональности, она изложена вместо первоначального гомофонного в полифоническом складе с каноническим проведением первой фразы темы. В таком виде ее изломанный рисунок обнажается, подчеркивается и приобретает особый смысл:

23 *a tempo*

p legato

22. *

Дальнейшее развитие темы сильно сокращено и динамизировано по сравнению с экспозицией. В бурном вариационном переизложении она совершенно преобразуется, приобретая порывистый, напряженно-драматический характер:

24

8 7 7

6 10 10

Вариационное развитие темы играет роль связующей части, в которой динамический пассаж, после эмоционального подъема, непосредственно вливается во вторую тему:

25 *a tempo*

p leggiero

Образуется подлинная «сонатность» с драматически сопряженным соотношением двух основных разделов — главной и побочной партии. Тональность побочной партии (Des-dur) возникает несколько неожиданно, вступая вместо b-moll (параллельного минора), который длительно подготавливался всем предыдущим движением. Это сразу же подчеркивает эмоционально-приподнятый, торжествующий характер второй темы, совершенно преобразженной в сравнении с ее первоначальным изложением в экспозиции. Здесь она начинается без подготовительных четырех тактов и сразу зацепляется за свою первую вершину, что уже придает ей эмоционально насыщенный характер (несмотря на оттенок piano).

Прежняя спокойная хоровая гармоническая фактура заменена гомофонной фактурой с бурным аккомпанементом, на фоне которого мелодия резко выделяется, индивидуализируется. От ее спокойного, созерцательного характера не осталось и следа. В процессе развития она все более и более эмоционально насыщается, завладевая верхними регистрами, глубоко опускаясь и вновь поднимаясь волнами, создавая подготовку грандиознейшей кульминации.

И вот, сейчас же после торжествующего утверждения Des-dur'a, к которому устремлялось все предшествующее движение, бурное в аккомпанементе и напряженно-напевное в правой руке, происходит крутой поворот событий; мелодия исчезла, осталось бурное арпеджированное движение, немедленно поворачивающееся в минор: все предыдущее оказалось лишь подготовкой к драматическим взрывам на квартсекстаккордах f-moll'я. Последующие «остаточные» взлеты пассажей и судорожные аккорды приводят к необычайно динамичному расширенному половинному кадансу, создающему атмосферу ожидания, мучительное напряжение которого усиливается срывом и паузой:

ritard

fff

a tempo

pp

rit. * rit. * rit. *

Здесь обращают на себя внимание два существенных момента, имеющие огромное значение для исполнения этой Баллады.

Во-первых, в половинном кадансе, в самый ответственный момент взволнованного ожидания перед фермой, происходит как будто утверждающее отклонение в C-dur посредством двойной доминанты. Является ли это действительно утверждением, хотя бы временным, C-dur, как исполняют почти все пианисты, или смысл этого места совсем иной?

Во-вторых, после фермы возможен непосредственный переход к заключению (коде) — зачем в таком случае понадобился переход посредством «статичных» пяти аккордов, кажущийся формальным, расхолаживающим, дополнительной «белой ниткой»? Нет ли в них особого смысла и как, в таком случае, их надо исполнять? Ответы на эти вопросы может дать программное толкование Баллады.

Кода-заклучение вступает внезапно, как обрушившийся удар судьбы. Отметим, что вся она проходит в бурном пассажном движении без какого бы то ни было тематизма или выдержанного мелодического рисунка, только кое-где выступают мелодические очертания, сейчас же тонущие в общем потоке:

37

f

* * *

Музыка звучит как сплошная импровизация и в то же время в ней заключена железная логика развития: она совершенна по своей художественной форме, в ней нельзя изменить ни одной ноты.

Этими предварительными наблюдениями, не выходящими за пределы музыкальных средств, мы пока ограничимся, для того чтобы вернуться к анализу Баллады уже под другим углом зрения — скрытой в ней программы. Сделанные наблюдения уже наводили на вопросы. В самом деле — не кроется ли в этой своеобразнейшей музыкальной концепции какой-то особый замысел, может быть не только идейно-художественный, но и сюжетный? Ибо уж очень круто преобразается тематический материал, уж очень необыкновенна его судьба, уж очень своеобразна, хотя и полностью оправдана, форма этой Баллады. В ряде случаев возникают сомнения: как нужно исполнять те или иные фрагменты? И надо сказать, что часто они исполняются неубедительно, иногда и прямо вразрез с их внутренним музыкальным смыслом.

Мы предлагаем следующее программное толкование, — посмотрим, как оно вытекает из самой музыки, какой выразительный характер в связи с ним приобретает исполнение.

Баллада № 4, по-видимому, не принадлежит к числу «мицкевических». Общую идею ее можно определить как «Любовь и Смерть», как борьбу жизни и любви со смертью, приведшую к роковому концу, — извечная тема в литературе и искусстве. И здесь эта идея воплощена в явно сюжетном повествовании.

Мы уже говорили, что вступление и первую тему экспозиции надо понимать как лирику совершенно различного характера. Здесь в исполнении должен быть соблюден контраст (прежде всего в звуковом отношении), обусловленный сюжетным замыслом. Вступление это — не лирическое излияние чувства, хотя бы и мягкого, светлого, а созерцательное настроение, погружение в задумчивость, в воспоминание. Поэтому и в исполнении песенность должна уступить место созерцательности, мечтательности, столь характерной для Шопена. Музыка как бы рождается из полной тишины на воздушном, бестелесном, «серебряном» звуке *соль* и в конце вступления как бы застывает в светлой, туманной мечте. И вот в воспоминании из глубокого прошлого выплывает светлый, обаятельный женственный образ «далекой возлюбленной».

Все это весьма характерно для Шопена. Вот что о нем рассказывает Лист: «Его взор, казалось, был прикован к видениям прошлых дней, незримым ни для кого, кроме него; он запечатлел эти видения в течение краткого своего реального существования с такой силой, что отпечаток их остался неизгладимым навсегда. Нетрудно было догадаться, что Шопен вновь видел перед собой чей-то прекрасный облик, чистый, как призрак, стройный и легкий...»¹.

¹ Ф. Лист. Ф. Шопен, стр. 285.

Первая тема экспозиции зарождается из акцентированной синкопы, как будто бы вдали засиял луч света и, колеблясь вокруг опорного *до*, вступает в самостоятельную жизнь.

Мы уже говорили о двойственности характера этой темы, разнородности ее содержания. Некоторую истомленность придают ей мелодические изломы первой фразы, а во второй фразе качающееся, убаюкивающее движение шестнадцатыми и модуляция в мажор вносят успокоение, просветление, улыбку. Женственный образ как бы без конца маячит перед мысленным взором автора, то приближаясь, то отдаляясь, все время с меняющимся обликом — то более светлым, то с оттенком грусти. Все это и надо подчеркнуть в исполнении (прежде всего характером самого звука), и в таком случае не будет никакой опасности монотонности и однообразия¹.

Мелодию неожиданно сменяет как будто чуждый эпизод с таинственным ходом октав в басу и с невнятными откликами в правой руке. Этот эпизод должен прозвучать как наплыв, как туманное воспоминание, временно заслонившее женственный образ, который затем с новой силой, уже не сквозь дымку далекого воспоминания, а вблизи, всем своим существом, встает перед мысленным взором. Мелодия все время эмоционально насыщается: для автора это перестает быть отдаленным воспоминанием, становится близким переживанием — прошлое становится настоящим.

Последующая вариация темы наполнена подлинной страстью, выливающейся в восторженный взрыв чувств, после чего постепенно наступает полное упокоение. Здесь повествование вступает в новую фазу.

Вторая тема (в *B-dur'e*), как было упомянуто, резко контрастирует всему предыдущему (см. пример 20). Вся в монолитно-аккордовом складе, без особого выделения верхнего голоса, она носит объективный характер, как бы рисуя картину со стороны².

Музыка, невозмутимо спокойная, без индивидуализации эмоционального высказывания, говорит о безмятежном счастье, может быть на лоне природы, о ничем не омраченном, сладостном блаженстве взаимной любви. Как выразительно в этом смысле звучат застывающие наверху аккорды (этот первый «застой» и служит началом побочной темы в репризе), как будто в них вся полнота счастья!

Потом наступает перелом в повествовании — средняя часть Баллады. После безмятежного, блаженного уединения на лоне природы — выход в жизнь. Вначале еще нет субъективного высказывания — это окружающая жизнь, беспечная, полная движения, очарования, светской суеты, жизнь, захватившая целиком

¹ Отдаление и приближение музыкального образа имеют весьма важное значение в исполнительстве и без программного толкования.

² М. Гергилович в упомянутой диссертации убедительно доказывал, что музыке в такой фактуре особенно свойственно отображение внешнего объективного мира.

молодое существо. В непрерывно льющихся разнообразных мелодических выразительных пассажах проскальзывают и интонации своеволия (может быть, с оттенком каприза), и интонации просьбы, мазурочные танцевальные обороты; потом все выливается в сплошной поток движения — это как бы беспечное, бездумное погружение в водоворот светской жизни. Наконец пассажное движение приводит к первой теме — проводятся (и не случайно) только лишние излома мелодические обороты ее последней фразы, повествование от показа «со стороны» возвращается к субъективному высказыванию. Чувство упоения жизнью доходит до кульминации (в мелодии сближаются интонации вступления и первой темы). Неожиданный поворот в кульминации, на который мы обратили внимание раньше (см. пример 22), имеет особый смысл: картина жизни сразу отстраняется, автор вновь погружается в далекое воспоминание, взволнованное чувство сменяется созерцанием. Прозрачное звучание музыки вступления (A-dur, pianissimo) заканчивается серебристым пассажем и ферматой на звуке *ля*, от которого вновь возникает первая тема. Опять, как бы из тумана воспоминаний, зарождается луч — выплывает тот же пленительный женственный образ. Но как он преобразился! Что с «ней» случилось с тех пор, когда жизнь проходила в беспечном упоении счастьем? Какой страшный контраст! Томительные изломанные интонационные обороты мелодически обнажились и канонически навязчиво наплывают друг на друга с болезненной истомленностью. Едва успевает последняя фраза мелодии внести успокоение или утешение, едва блеснет луч надежды, как с неукоснительной настойчивостью эти обороты, один за другим уже в трехголосном изложении, наплывают как какой-то болезненный бред (см. пример 23). Здесь нет мелодии с аккомпанементом — везде ползучие, какие-то змеиные, напряженные и в то же время холодные, бездушные полифонические голоса. Чувствуется обреченность, близость рокового конца. Можно даже зрительно себе представить: бледное прекрасное лицо, истомленное болезнью, то озаряющееся надеждой, то омрачаемое страданием.

Разнородность содержания, которая почти незаметно проявлялась уже в первых проведениях этой темы в экспозиции, выступает как борьба чувств — надежды и подавленности. Музыка, при внешней сдержанности, как будто даже спокойствии, вся наполнена затаенным напряжением, которое предвещает целую душевную бурю.

Затем она приобретает свой первоначальный облик, но ненадолго: последующее вариационное развитие наполнено порывами и смятением. Особенно надо обратить внимание на срывающиеся концы фраз (см. пример 24) — раньше (в экспозиции и в предшествующем проведении) были только намеки на это.

Теперь делается понятным полное преобразование второй (побочной) темы, на которое мы указывали выше. Из созерцательной, выражавшей тихое упоение счастьем, тема превратилась в страстное излияние чувства (см. пример 25). Поистине — это «песнь тор-

жествующей любви!» Проснувшись с новой силой любовь как будто старается удержать гаснущую жизнь. Вначале этот жизненный образ в какой-то мере перекликается со «Смертью Изольды» Вагнера. Но здесь все ведет не к светлому умиротворению, как у него, а с невиданной силой показывает трагедию переживания.

Идет страшная борьба между жизнью и смертью, надеждой и отчаянием. Эта борьба доходит до апогея, но ничто не может спасти — наступает катастрофа (см. пример 26).

Как понимать и исполнять последние перед фермой аккорды, на которые мы обратили внимание раньше? Это — весьма ответственный момент! Можно подчеркнуть их утвердительный характер, чуть-чуть агогически оттягивая последний аккорд, — так обычно и исполняют это место пианисты. Но можно придать им совершенно иной, противоположный смысл — не оттягивая, а агогически ускоряя движение к последнему аккорду. В этом случае будет не утверждение, а срыв, провал, катастрофа, что и соответствует замыслу автора: все на свете потеряно, все погибло... После этого естественна внезапная остановка движения — на паузе с фермой, — подчеркивающая срыв и создающая напряженное ожидание, как будто все чувства затаились в душе, сжались в один комок, чтобы внезапно прорваться в бурном море переживаний. Но вместо этого взрыва сперва вступают статические, спокойные, холодные аккорды, на которые мы также раньше обратили особое внимание (см. пример 26). Если их понимать и исполнять просто как переход, лишенный особого содержания, то они кажутся лишними, ненужными для логической связи предыдущего с последующим, а их мажорная окраска явно противоречит создавшейся драматической ситуации. Нет, это не просто переход, это изумительная творческая находка, выразительнейший музыкальный образ, единственный в своем роде, многогранный, необычайно сильно и правдиво отображающий драматическую ситуацию!

В самом деле, каково может быть состояние человека, перенесшего такой удар судьбы? Сперва — полная душевная опустошенность, непонимание того, что произошло. Чувства, после предыдущего страшного напряжения, отказываются служить. В холодных, бездушных аккордах — душевное оцепенение, полная атрофия чувств: до сознания еще не дошла невозвратимость потери. В них — и холод смерти, они как будто отделены друг от друга, и в каждом — мертвенная неподвижность, отрешенность, холодное безразличие ко всему окружающему. Можно себе представить это и как прерывающиеся шаги человека. Он как бы застывает на месте, но потом внезапно приходит в себя, сразу охваченный бурей нахлынувших чувств.

Конец Баллады — единственный в своем роде, необычайно впечатляющий неповторимый образ, который мы можем охарактеризовать как бурю беспредельного, беспамятного отчаяния. Теперь уже окончательно раскрывается основная идея Баллады:

это трагедия «Любови и Смерти», рассказанная с необычайной художественной силой чисто музыкальными средствами.

Места, на которые мы обратили особое внимание, являются своего рода ключом к пониманию скрытой программности — без нее уже не обойтись, если пытаться вскрыть их образно-выразительное значение. Нужно многое представить себе, обращаясь к жизненным образам, чтобы понять внутренний смысл весьма своеобразной музыкальной концепции этой замечательной баллады.

Баркарола

Есть у Шопена произведение, которое поддается еще более конкретному программному толкованию. Это — Баркарола соч. 60, один из его шедевров. Пианисты говорят об особой трудности ее исполнения — не в техническом отношении, а в музыкальном, трудности ее общей трактовки. Приходилось слышать, что она не совсем убедительна по форме, что, например, недостаточно подготовлено сразу наступающее *fortissimo* в репризе, которая к тому же слишком коротка. Эти соображения уже сами по себе вызывают большое сомнение: мы знаем, какие высокие требования к художественному совершенству музыкальной формы предъявлял Шопен, знаем его несравненное мастерство и величайшие достижения в этом отношении. Так неужели мастерство изменило ему в одном из последних произведений? Не может этого быть! Очевидно, все дело в понимании художественного замысла и в вытекающей отсюда исполнительской трактовке. Вот здесь и может сказать решающее слово программа — сюжетное толкование Баркаролы, при котором все, оказывается, «становится на свое место».

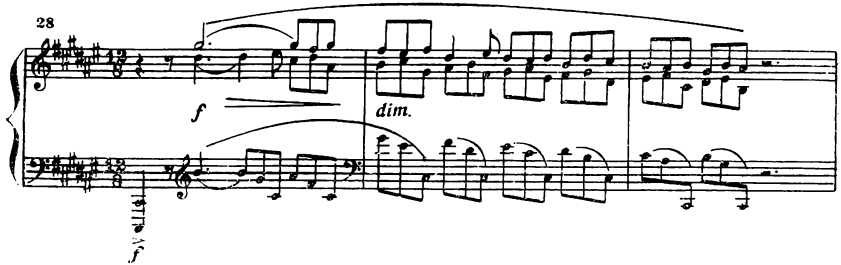
Жанр баркаролы происходит от распространенных на побережье Италии песен лодочников, воспевающих морскую стихию. Любовный текст для них необязателен — он более свойствен баркаролам городского происхождения, ярким примером которых служат песни венецианских гондольеров.

В инструментальной профессионально-композиторской музыке для этого жанра характерно проведение мелодии на фоне триольного аккомпанемента, отображающего покачивание лодки или движение волн. Здесь уже сказывается изобразительный характер музыки. Это относится и к Баркароле Шопена, которая в то же время резко выделяется из всех других произведений подобного жанра. Она отличается чрезвычайной сложностью формы, большим масштабом, представляя собою развернутое драматическое действие, в котором тематический материал модифицируется, сменяется один другим и полностью преобразуется в репризе. По всем признакам, это не только песня лодочника, но повествование о каком-то большом событии.

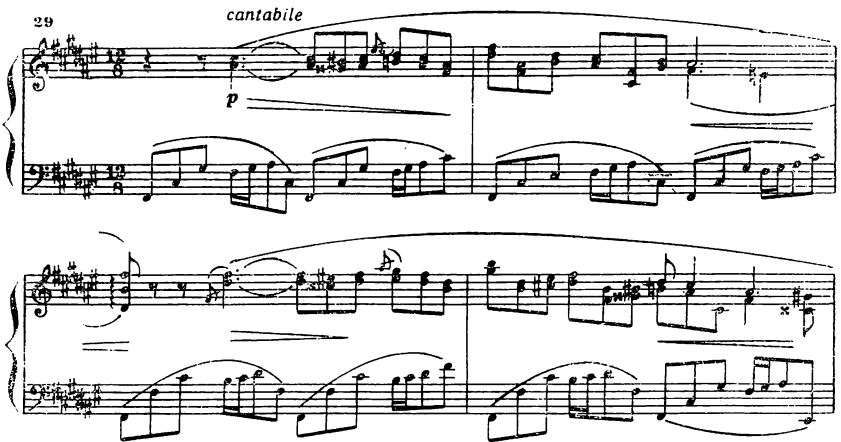
Движение триолями здесь не однородно, как это обычно бывает в баркаролах, а имеет три совершенно разных облика: во вступлении, в первой теме и в средней части. Это чередование

изобразительных моментов уже наводит на мысль о сюжетной программности произведения. В самом деле, кажется убедительным, что по преднамеренному замыслу автора эти три формы качающегося движения рисуют вполне конкретные картины. В начале чувствуется как бы отталкивание от берега (сильный акцент на басовом *до-диез*), после чего лодка некоторое время движется по инерции: в покачивающейся фигуре секвенций не чувствуется никакого усилия, приводящего лодку в движение:

ШОПЕН Баркарола, соч. 60



Затем инерция от толчка окончилась, минутная пауза — и наступает совершенно иная форма движения: слегка покачивающаяся лодка движется уже не по инерции, но благодаря ритмически спокойным взмахам весел. Подобное движение характерно для всякой баркаролы (вспомним, например, две «Песни гондольера» из сборника «Песни без слов» Мендельсона), но у Шопена оно более сложно и приобрело особую выразительность:



Третий вид движения уже совершенно иной: здесь в «левой руке» чувствуется определенное усилие, энергичное поступательное движение. Не менее выразительно и движение в «правой руке», но об этом поговорим позже (см. пример 33).

Пока нам достаточно установить эти три рода движения, скомпонованных в определенном плане и своей картинностью и последовательностью говорящих о каком-то скрытом сюжете. Постараемся его разгадать.

Движение второго вида сопровождается чрезвычайно выразительную напевную мелодию итальянского характера—Шопен здесь удивительно сумел преломить свозь призму собственной индивидуальности национальный итальянский колорит. Но это не сольная песня, а согласованный в терцовом движении дуэт (подобно мазурке-серенаде из Полонеза № 5), который скорее всего выражает упоение природой, полное романтической, но пока еще сдержанной, восторженности. От всей этой музыки веет очарованием итальянского пейзажа. Восторженная приподнятость песни, все время накапливаясь, доходит до кульминации, и после «колоратурного» спуска происходит постепенное успокоение взволнованных чувств. Поворот в H-dur после внезапной смены Cis-dur'a на cis-moll образует новую волну:

Дальнейшее развитие идет по тому же пути: вокальная насыщенность пропадает, уступая место разрастающейся взволнованности чувств, которая, наконец, выливается во всплесках пассажей шестнадцатыми. Crescendo, доходящее до mezzo forte, при модуляции в dis-moll, усиливает это впечатление.

Далее — песня, замолкнувшая на время, возобновляется с новой силой:



Зарождающаяся из трелей, она вся проводится в *forte*. Ее вокальная напряженность чрезвычайно усиливается, эмоциональная насыщенность принимает характер еле сдерживаемой, бьющей через край восторженности, подчеркнутой фиоритурами, которыми усложнилась мелодия. При первом проведении в экспозиции мелодия, до того как радостно вознестись к *до-диез*, поворачивалась в *dis-moll* и спускалась, что придавало ей некоторый оттенок грусти. Здесь же она восторженными порывами, с прерывающимся дыханием, шаг за шагом завладевает верхней тесситурой — *соль-диез* — *ля-диез* — *си*. Порыв растет на настойчиво повторяющемся верхнем *си* и вдруг растворяется на восходящих аккордах доминанты, доходящих до верхней границы тесситуры — *ре-диез*:

Фермата — короткий перевод дыхания — и новый, уже последний порыв, сейчас же сдерживаемый тем же успокаивающим движением шестнадцатыми. Все успокоилось в *Fis-dur'*ном кадансе, песня окончилась, началась новая фаза развития.

Но прежде чем к ней перейти, необходимо сделать несколько замечаний об исполнении первой части.

Вступление к Баркароле накладывает большую ответственность на исполнителя. Толчок от басового *до-диез* в 1-м такте, затем наложение *gis-moll'*ного аккорда и последующее движение по инерции с выдержанной паузой в конце — все это отнюдь не мягкое лирическое высказывание (как иногда исполняют пианисты, думая, что это «в стиле Шопена»), но энергичное начало действия. В музыкально-композиционном отношении оно «открывает двери» в крупную драматическую форму и поэтому требует энергии исполнения, обусловливаемой и программной изобразительностью вступления, о которой мы говорили выше.

Далее имеются авторские указания: мелодия терциями — *cantabile*, в 5-м такте мелодии — *mezzo forte*, в 9-м такте — уже настоящее *forte*. Автор ясно подчеркивает эмоциональную насыщенность мелодии. Тем более удивительно, что пианисты часто не соблюдают этих указаний. Вместо сочной мелодии, напоенной полнокровным жизнеощущением, вместо восторженной приподнятости чувств — они исполняют начало Баркаролы мечтательно, созерцательно, завуалированным звуком¹.

Это — первая и существенная ошибка, так как вторичное проведение темы в *forte* без предварительного накопления эмоционального напряжения невозможно оправдать — оно прозвучит искусственно, как ложная патетика. Если же исполнять это вторичное проведение в бледных тонах, то никакого «эмоционального заряда» в экспозиции не будет, и от этого форма рушится сама собой, делаясь клочковатой, рваной, не говоря уже о том, что не образуется никакой динамической «арки», необходимой для подготовки напряженной уже с самого начала репризы (об этой композиционной закономерности мы уже говорили при разборе Ноктюрна № 13, см. стр. 31).

После каданса в *Fis-dur'*е, завершающего первую часть, наступает потемнение — внезапная смена на *fis-moll*, такая же, как была раньше (*Cis-dur* — *cis-moll*), но не образующая новой волны, а приводящая к другому результату. Происходит какой-то поворот в развитии действия. От песни и выражения чувств уже не осталось и следа; вместо равномерно покачивающегося аккомпанеента — одноголосное движение совершенно другого характера, выполняющее роль перехода.

И вдруг — совершенно неожиданный переход из *fis-moll'*я в *A-dur* без предварительного показа его доминанты. Это — весьма оригинальный прием чисто мелодической модуляции с

¹ И. В. Ершов в личной беседе рассказывал мне, что А. Рубинштейн исполнял Баркаролу «не так, как теперешние пианисты», а с большим эмоциональным подъемом, создавая его постепенно от самого начала.

подчеркнутым сопоставлением тональностей. Начинается центральный раздел формы, новый, неожиданный поворот развития сюжета:

33 *poco più mosso*

(a tempo) *ten.*

sotto voce

ten.

sempre p

Примечательна пустота октавного звучания с глубокими басами. Напористый характер движения «левой руки» уже был отмечен раньше. Но и «правая рука» теперь принимает участие в изобразительной характеристике движения. Этого мало — чувствуется еще особый род движения: постепенный подъем и спуск в течение двух тактов, подчеркиваемый восхождением и нисхождением верхнего голоса и *crescendo-diminuendo*, — точно движение широкой волны, на которую лодка плавно вздымается и потом опускается. Чувствуется могучее дыхание моря. Всплеск брызг от

весла — арпеджио шестнадцатыми, явно изобразительный момент, — дополняет эту картину. Необъятность пространства, простор воды и неба переданы здесь с совершенной убедительностью. Ощущение тишины наступающего вечера, как будто бы опустившихся сумерек, уже подготовлено первыми тактами с их пустотой октавного звучания, низким регистром баса и *sotto voce*.

Теперь уже проясняется заложенный в этом произведении программный жизненный сюжет: здесь повествуется о прогулке влюбленных на лодке с выходом в открытое море.

С большой вероятностью можно предположить, что перед мысленным взором автора стояла именно картина Венеции, тем более что мелодия по своему характеру близка к песням венецианских гондольеров. Тогда становятся понятными формы качающегося движения и их неожиданная смена: как будто после прогулки по каналам Венеции, после поворота неожиданно предстала картина морского простора под вечерним небосводом. Даже четырехтактную связку с ее выющимся, как бы пробирающимся, ищущим движением можно понимать и в изобразительном плане.

Начало средней части рисует эту волшебную картину, причем не только изобразительно «со стороны», но и через переживания действующих лиц: музыка все время эмоционально насыщена, чувствуется полная поглощенность красотой природы. Пока еще здесь нет, как говорилось выше, излияния взаимных чувств.

Но вот, с неожиданной сменой *Fis-dur*¹ на одноименный минор, наступает первый психологический момент: слышен повторяющийся как бы тайный вздох на коротеньком мотиве с удлинненным «неподготовленным задержанием» на звуке *re*¹:

¹ Такого рода малосекундовая интонация (на VI—V ступенях минора), как упоминалось выше (см. стр. 30), имеет весьма распространенное в музыке семантическое значение вздоха, томления, стога и т. п.

Этот момент исполнитель не должен упустить: из него зарождаются все последующие события. Вздох пока проходит бесследно, заглушаемый упоением природой: опять взлеты на волны, всплески брызг. И все это в более размашистом движении, в *forte*, в верхнем регистре, звучит приподнято, как торжествующий азарт мощного, захватывающего движения. Благодаря этому еще более неожиданно происходит переключение на тот же психологический момент, подчеркнутое контрастным переходом от *forte* к *piano*. Опять слышен томительный вздох, который на этот раз, при повторении в верхнем регистре, звучит как еле сдерживаемый затененный порыв души. Все это происходит на фоне внешней картины — о ней ни на минуту не забывает автор. Еще ярче противопоставляются картина природы и субъективное переживание. Но это противопоставление — последнее. Психологический момент побеждает. Внезапная смена мажора минором, применявшаяся раньше многократно с разными смысловыми оттенками, на этот раз приводит к совершенно новому повороту сюжета.

Картина природы полностью отстраняется, и все внимание сосредоточивается на возникшей психологической ситуации. После интонации вздоха, прозвучавшего в верхнем регистре как томительный душевный порыв, наступило (на *ritenuto*) напряженнейшее ожидание. Один момент сковывающей нерешительности — мелодия почти застыла на верхнем *соль-диез*. И затем — отчаянная решимость, нахлынувшее чувство прорывается с неодолимой силой:

При исполнении первого такта этого примера должно быть подчеркнуто и доведено до предела резкое торможение движения (*ritenuto*), которое в кульминационном моменте доходит почти до кратковременной ферматной задержки, создающей своего рода психологический барьер, преодолеваемый последующим ускоренным движением (*pù mosso*).

Весь дальнейший «абзац» (*rosso più mosso* 9 тактов) — это отнюдь не спокойная, мягкая, «улыбчатая» лирика и отнюдь не танец, как часто трактуют пианисты, а страстное излияние чувства. Аккомпанемент совершенно теряет прежнюю изобразительность и своей взволнованностью всецело содействует отображению психологической ситуации. Здесь происходит страстное объяснение в любви, и отнюдь не красноречивое: это — восторженная, торопливая, захлебывающаяся речь, в которой слова, как бы нагромождаясь друг на друга, не могут выразить нахлынувшие чувства, а фразы не могут найти своего завершения. Шопен замечательно передал характер этого сумбурного от наплыва чувств высказывания, которое как бы сбilo все фразы в один непрерывный поток повторяющихся слов. Короткая выразительная мелодия все время вращается вокруг одних и тех же интонаций, все время, не закончившись, возвращается к своему началу, настолько сливающимся с окончанием, что невозможно их расчлнить (обратите внимание на синкопу во 2-м такте *rosso più mosso*, связывающую конец с началом той же мелодии, и на запинаящиеся синкопы восьмых в 3-м, 5-м и 6-м тактах). В каждом такте «вилками» обозначены то нарастания, то спады звучания — это придает музыке особую взволнованность и порывистость. В 5-м такте захлебывающаяся речь вышла как будто из заколдованного круга одних и тех же восторженных слов — на мгновение блеснул разворот фразы, но только на полтора такта: снова речь попала в ту же орбиту слов. Наконец, при новом повторении той же замороженной фразы на октаву выше, она после *diminuendo* (вместо ожидаемого *crescendo*) вдруг обрывается посередине — каданс так и повис в воздухе; слова остались недосказанными, внезапно наступает молчание. Опять происходит контрастная перемена психологической ситуации.

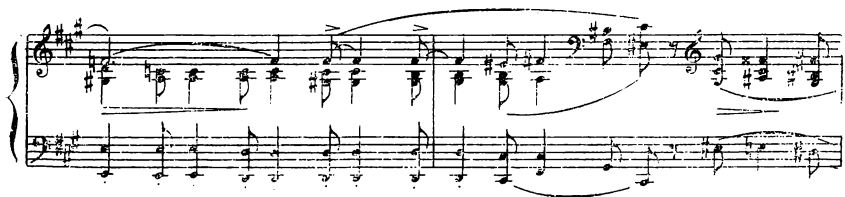
Довольно продолжительная трель не вводит в ожидаемый каданс, а завязывает новый узел развития:

36

dim.

Meno mosso

pp



Здесь происходит полная (хотя и временная) разрядка накопившегося перед этим эмоционального напряжения. По своему характеру музыка совершенно выходит за рамки «баркарального» жанра. На фоне отрывистых, каких-то робких аккордов мелодия, и даже не мелодия, а отдельные мелодические реплики приобретают характер тихой речитации, выражающей интимные душевные движения. Чувствуется полная растерянность, как будто слышатся отдельные робкие слова героини, смущенной и подавленной всем происшедшим. Некоторые мелодические обороты звучат почти умоляюще. Гармония блуждает и долго не может прийти к завершающему кадансу. Как будто вот-вот, близко, но все еще страшно произнести решающее слово... Наконец робкое «да» как бы нечаянно прозвучало в Cis-dur'ном кадансе (который вступает свежо после предыдущего A-dur и a-moll, но пока еще неустойчив, воспринимаясь как половинный каданс в fis-moll'e) и сразу заглохает скольльзящим хроматическим движением аккордов. Короткая фраза торопливо приводит к тому же Cis-dur'ному аккорду

(все еще неустойчивому) и сейчас же подхватывается таким же скользящим движением. Но на этот раз гармония уходит в далекие тональности (D-dur, b-moll) с необычайной подменой ожидаемого трезвучия Des доминантовым терцквартаккордом b-moll. Все это чрезвычайно выразительно отображает душевную растерянность, смущение, робость, нерешительность.

Наконец, после многократного «обыгрывания» каданса, после далекого отхода от тональности, движение в несколько замедленном темпе (здесь необходимо небольшое *ritardando*) поворачивает обратно через *fis-moll* к долгожданному, теперь уже устойчивому *Cis-dur*. Как будто решающее слово наконец произнесено внятно, снимается напряжение томительного ожидания, и наступает восхитительный миг полного душевного согласия. В четырех тактах разливающихся в правой руке пассажей чувствуется сладостное упоение, как будто все застыло в непередаваемом блаженстве.

Но затем мелодией овладевает беспокойство, доходящее до смятения. Повествование возвращает «героев» к действительности. Наступает реприза, в которой опять происходит полная перемена действия:

37

cresc.

ritenuto

cresc.

f

Tempo I

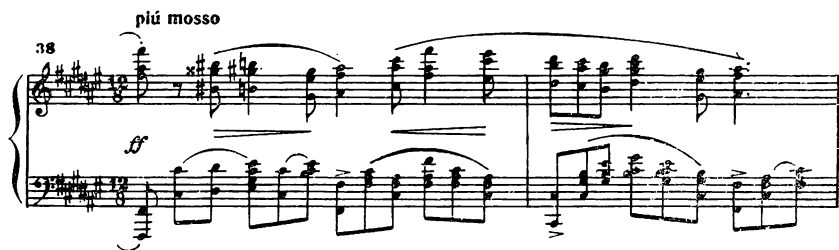
Вновь выступают первоначальный мотив качающегося движения и вокальный дуэт, но в совершенно преображенном виде. Теперь уже развитие идет до самого конца на сплошном кульминационном подъеме. Драматургически это совершенно оправдано предшествующим повествованием: после того что произошло, чувства, природа, вся жизнь в восприятии «героев» полностью преображаются.

Если, исходя из данного сюжета, исполнять Баркаролу так, как мы указывали, — все время, и в первой и в средней части накопляя внутреннее напряжение, то неожиданный крутой подъем в репризе и длительная сильнейшая кульминация отнюдь не превращаются в ложную патетику и вполне оправданы. Здесь особенно ярко выступает значение «арки» в передаче напряжения «на расстоянии».

Если ее не строить заранее, даже с самого вступления, то кульминационная реприза не будет оправдана. И теперь делается понятным сомнение пианистов: «неподготовленность» репризы является следствием неправильной исполнительской трактовки Баркаролы, а вовсе не просчета автора в музыкальной форме.

С самого начала репризы сильное, размашистое движение аккомпанемента и приподнято напряженное пение мелодии выражают бьющую через край восторженность.

Пассажи аккордами, который в конце первой части шел на *diminuendo* и приводил как бы к «растворению восторга» (см. пример 32, вот отсюда-то и протягивается «арка» к репризе), здесь в стремительном *crescendo* подводит к кульминации и после мгновенной задыхающейся паузы прорывается в бурном излиянии чувств:



Музыкальный материал средней части включается в репризу, но в совершенно преображенном виде. Вращаясь, как и раньше, в заколдованном кругу одних и тех же интонационных оборотов, мелодия звучит теперь не как захлебывающаяся человеческая речь, а как апофеоз прорвавшегося, овладевшего всем существом чувства.

Важно отметить, что в средней части последнее недосказанное проведение темы (в верхнем регистре) вело на *diminuendo* к ее срыву, а здесь оно ведет через *crescendo* к кульминации, трель же, которая раньше вела на *diminuendo* к перемене ситуации,

теперь ведет к венчающему мелодию кадансу. Этот каданс динамически вторгается в заключительную часть, в которой даже изобразительный материал начала средней части приобретает совершенно новый смысл, поддерживая ту же приподнятую восторженность чувств:

39

tr

ff

ritenuto

Tempo I

sempre f

The image shows a musical score for two staves, numbered 39. The top staff begins with a trill (tr) and a dynamic marking of *ff*. The music is marked *ritenuto* and then *Tempo I* with a dynamic of *sempre f*. The bottom staff continues the accompaniment. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

Эта востороженность иссякает лишь в гибком пассаже и в последующем успокаивающем секстовом движении шестнадцатыми. Повествование закончилось.

Концовка — это уже послесловие, как бы обращение автора к слушателю по поводу рассказа, а не его продолжение:

40

leggiere

pp

The image shows a musical score for two staves, numbered 40. The top staff begins with a dynamic marking of *pp* and is marked *leggiere*. The music consists of a rapid sixteenth-note passage in the right hand and a slower accompaniment in the left hand. The bottom staff continues the accompaniment. The score is written in the same key and time signature as the previous section.

Автор выполнил обещание рассказать чудесную новеллу, в которой, может быть, он сам был участником событий, — пусть об этом догадываются слушатели.

Такое подробное, последовательное «по ходу действия» программное толкование произведения может показаться слишком смелым. Однако — не помогает ли оно правильно понять чисто музыкальную драматургию произведения? Не вытекают ли из этого толкования такие требования к исполнению, без которых снижается его образность и даже рушится музыкальная форма?

Почему не следовать примеру Листа и Бюлова, так смело прибегавших к жизненным, даже к зрительным образам? Почему не приложить к программному толкованию «руку аналитика», разбирающегося в тонкостях чисто музыкального построения и развития?

Могут возразить, что, кроме картинно-изобразительных произведений с объявленной программой, инструментальной музыке доступно лишь обобщенно-идейное программное содержание, а не сюжетно-повествовательное. Вот с этим мы будем спорить. Если оркестр в опере иногда во всех деталях отображает сценические ситуации и сценическое движение, почему отказывать в этом чисто инструментальной музыке — программной, а иногда и без объявленной программы? Композиторы гораздо чаще, чем это думают исполнители и слушатели, отталкиваются в своем творчестве от определенных, конкретных жизненных впечатлений, от вполне реальных картин, иногда от осознанных зрительных представлений, не фиксируя все это в каких-либо программах. К числу таких композиторов принадлежал и Шопен.

Мы еще не знаем всей тайны творческого процесса: каким путем впечатления от реальной действительности, жизненные образы и представления перерабатываются в неизведанной глубине нашего подсознания и возрождаются в творческом воображении в виде специфических музыкальных образов? Можно предполагать, что исследования в этой области выявят более тесную, чем это кажется, связь жизненных образов с чисто музыкальными, возможность непосредственного и общепонятного художественного отображения в музыке реальной действительности — как внутреннего мира человека, так и явлений природы.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Общие вопросы программности в музыке	4
Программность в произведениях Шопена	18
Мазурка № 35	21
Полонез № 5	24
Похоронный марш	30
Ноктюрн № 13	31
Баллада № 3	35
Баллада № 4	40
Баркарола	52

Индекс 9-2

ТЮЛИН ЮРИИ НИКОЛАЕВИЧ

О ПРОГРАММНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ШОПЕНА

Редактор *К. Кондахчан*
Техн. редактор *Е. Кручинина*
Корректор *Г. Мартемьянова*

Подписано к печати 27/XI 1967 г.
Формат бумаги 60×90¹/₁₆ Печ. л. 4,25
Уч.-изд. л. 4,33 Тираж 5.500 экз. Изд. № 4869
Т. п. 67 г., № 1654 Зак. 245 Цена 20 коп.
Бумага № 2

Издательство «Музыка»,
Москва, Неглинная ул., 14.
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете
Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

20 к.

