

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«ШОПЕН В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ»
(18 МАЯ 2013 г.)**

УДК 7.072.2

Л.В. Булгакова

**ФЕНОМЕН Ф. ШОПЕНА В ИНТЕГРАЦИИ
МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР**

В статье рассматривается процесс интеграции музыкальных культур в фортепианном исполнительском жанре на примере творческого наследия Ф. Шопена. Особое внимание уделяется определению музыкального искусства как вида, формам существования музыкального произведения, его коммуникации и миграции в другие исторические, географические и национальные координаты через процесс создания исполнительской интерпретации и озвучивания нотного текста музыкального произведения в акустическом пространстве.

Ключевые слова: культура, искусство, интеграция, музыкальное произведение, нотный текст, исполнительская интерпретация.

Музыка не имеет отечества; отечество ее – вся вселенная.
Ф. Шопен

В человеческой практике термин «культура» интерпретируется многозначно. Такая палитра значений свидетельствует, прежде всего, о многообразии самого феномена культуры, который включает в себя два пласта жизнедеятельности человеческого общества: духовный (музыка, театр, религия) и материальный (земледелие, животноводство, обеспечение производства материальных благ).

Первое определение культуры дал Э.Б. Тайлор¹: культура, или цивилизация, в широком этнографическом смысле складывается в своем целом из знания, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества.

В настоящее время отождествление культуры и цивилизации встречается только в обыденном словоупотреблении (ср. «культурный человек» и «цивилизованный человек»). В научном словоупотреблении это существенно различные термины [1. Т. 1. С. 5]

Понятие *культура* употребляется для характеристики материального и духовного уровня развития определённых исторических эпох, общественно-экономических формаций, конкретных обществ, народностей и наций, а также специфических сфер деятельности или жизни. В более узком смысле термин «культура» относят только к сфере духовной жизни людей [2].

¹ Тайлор Эдуард Бернетт (Edward Burnett Tylor) (1832–1917), Великобритания. Выдающийся английский этнограф, один из основателей этнографии и антропологии, считается отцом эволюционной теории развития культуры.

На протяжении ряда веков древние римляне употребляли слово *культура* применительно к земледелию и животноводству. В первом веке до нашей эры Марк Туллий Цицерон ввел в употребление красивую метафору (троп) – *cultura animi*, «возделывание души». «Как плодоносное поле без возделывания не дает урожая, – отмечает Цицерон, – так и душа. Возделывание души (*cultura animi*) – философия: она выпалывает в душе пороки, приготовляет душу к принятию посева и вверяет ей – сеет, так сказать, – только те семена, которые, вызрев, приносят обильный урожай» [3. С. 252].

В современном языке в широком значении это понятие употребляется как совокупность видов и результатов преобразовательной жизнедеятельности человеческого общества, передаваемых из поколения в поколение при помощи языковых и неязыковых знаковых систем. В узком смысле – это сфера жизни общества, где сконцентрированы духовные усилия человечества, достижения разума, проявления чувств и творческой активности.

К одной из таких форм проявления духовной жизни общества относится искусство. В данном случае речь пойдет о музыкальном искусстве. В БСЭ дается следующее определение: *искусство* – одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический род практически-духовного освоения мира. В этом плане к *искусству* относят группу разновидностей человеческой деятельности – живопись, музыку, театр, художественную литературу, объединяемых потому, что они являются специфическими – художественно-образными – формами воспроизведения действительности. Художественно-творческая деятельность человека проявляется в многообразных формах, видах, жанрах *искусства*. К одному из таких видов относится *музыка* (от греч. *musike*, буквально – *искусство муз*), которая отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных звуковых последований, состоящих в основном из тонов (звуков определенной высоты). *Музыка* – специфическая разновидность звуковой деятельности людей. С другими разновидностями (речь, инструментально-звуковая сигнализация и т. д.) её объединяет способность выражать мысли, эмоции и волевые процессы человека в слышимой форме и служить средством общения людей и управления их поведением [4].

Музыка является специфическим видом искусства в системе культуры и существует в виде звуко-временных форм, где музыкальный текст – это текст, звучащий в пространстве. Ю.М. Лотман писал: «В подавляющем большинстве случаев образ действительности в музыке создается иначе: из звуков, которые сами по себе лишены значения, воссоздается эмоциональный образ мира, картина душевного переживания. И здесь выразительность не является присущим материалу свойством: она возникает в процессе воссоздания из звукового материала сложного выразительного целого» [5. С. 43].

Музыкальное искусство существует в пространственно-временном контексте в процессе озвучивания музыкального произведения в акустическом пространстве в материально-графической форме (рукопись автора, нотные

издания, нотный текст самого произведения) и материально-акустической, временной (непосредственно в процессе звучания).

При рассмотрении вопроса об исполнении музыкального произведения в соответствии с его нотной записью речь идёт о преобразовании форм его существования. К таковым относятся следующие разновидности *основных* форм материального существования музыкального произведения: *материально-статическая* – *графическая* форма и *материально-динамическая временная, звуковая* форма.

Материально-статическая графическая форма занимает определённое книжное пространство в виде авторской рукописи, вариантов черновиков и нотных изданий произведения в различных редакциях. *Материально-динамическая временная, звуковая* форма возникает во время исполнения произведения в акустическом пространстве и предстаёт в виде интонируемого исполнителем звучащего музыкального произведения.

В деятельности музыканта-исполнителя «общение» исполнителя с композитором и распространение музыкального произведения осуществляется посредством нотных текстов. В контексте музыкальной культуры редакция музыкального произведения осуществляет роль текста-посредника между композитором и исполнителем.

Начальным звеном этого процесса является нотный текст, который функционирует как средство коммуникации между композитором и слушателем через посредничество исполнителя, в котором графическим способом – знаками нотной системы – зафиксирована основная идея музыкального произведения – замысел композитора.

Рассматриваются суждения о двух функциях нотной записи. Она (запись), с одной стороны, с достаточной точностью фиксирует музыкальное произведение, а с другой – содержит алгоритмы, которые разворачивает музыкант-исполнитель. При рассмотрении нотного текста можно условно разделить его на две составляющие части: первая часть – основной каркас произведения, который заложен композитором в виде звуковысотной конфигурации фактуры в её метроритмических параметрах и инструментовке. Благодаря этим авторским слоям произведение всегда остаётся узнаваемым. Вторую часть образуют выразительные средства, при помощи которых интерпретируется произведение. К исполнительским выразительным средствам относятся: динамика, агогика, артикуляция, тембр, темп, мелизмы, и т.д. Сливаясь в системном единстве, все выразительные средства участвуют в исполнительском интонировании. Следует отметить, что не все указания автора, а затем и редактора могут быть точно отражены письменно в нотном тексте при помощи графических знаков. Следовательно, остаётся множество возможностей для интерпретации самой интонации и образующих её средств выразительности.

При рассмотрении различных музыкальных редакций и их типологии можно выявить две трактовки редакций: первая – *статическая*, которая исходит из того, что есть некоторый неизменный, постоянный изначальный «замысел» композитора и исполнитель, который стремится к нему приблизиться. Вторая трактовка *динамическая*, исходит из того, что «замысел» композитора предполагает не застывшую, неизменную форму и содержание произведения, а «живую», исторически длительную, приспособляющуюся природу. Стабильно-метаморфозный характер произведения, наряду с его целостной природой, ведёт к тому, что изменения происхо-

дят и дифференцируются не по слоям нотной записи (звуковысотнометрический каркас неизменен, меняются остальные выразительные средства), а по природе самой музыки, т.е. в логике интонации.

Таким образом, возникают два вектора: один – к стабильно-неизменному инварианту, другой – к изменяющемуся варианту произведения. На полюсах аутентизм – модернизм (сверхсовременная трактовка, переходящая в публицистику дня) происходит миграция музыкального произведения во времени. Метаморфозы изменяющегося и неизменного, движение к историческим истокам произведения бесконечны в своих формах и проявлениях, начиная с эволюции нотации, совершенствования инструментов, рождения новой исполнительской культуры и кончая изменениями в целостной природе музыкальной интонации.

Сохранение и передача композиторских музыкальных смыслов происходит в основном через знак и его значение. В данном случае речь идёт о системе музыкальной нотации, которая является графической системой и подчиняется основным законам семиотики.

Спецификой нотного текста является фиксация знаками нотной системы музыкальных звуков на бумаге. В исполнительской интерпретации основной каркас произведения, зафиксированный графическими знаками нотной системы, остаётся неизменным. В этом случае происходит переосмысление значения знака на разных исторических этапах существования музыкального произведения.

Композитор при помощи знаковой системы (нотации) фиксирует на бумаге художественный образ музыкального произведения, который несёт в себе не только облик своего создателя, но также дух эпохи и элементы национальной культуры, носителем которой является сам автор. После того как произведение, зафиксированное автором на бумаге, выходит на слушательскую аудиторию, начинается его (произведения) самостоятельная жизнь в социуме – оно переходит в руки редакторов, которые вносят свои расшифровки и разъяснения авторского текста и затем – исполнителей, которые на основе текста нотного издания в определённой музыкальной редакции создают исполнительские интерпретации, привнося в них своё прочтение, свою индивидуальность, современные тенденции. Таким образом, нотный текст музыкального произведения функционирует как средство коммуникации между композитором и слушателем через посредничество редактора и исполнителя.

Ф. Шопен является музыкальным гением, пианистом-композитором, представителем польской музыкальной культуры мирового значения, который сыграл огромную роль в интеграции музыкальных культур в области фортепианно-исполнительского искусства. Его редкий композиторский дар мог бы позволить создавать замечательные симфонии, превзойти рамки камерного жанра, которому оставалась верной его утончённая, замкнутая натура. Но, несмотря на преобладание камерного жанра в его сочинениях, если не считать, конечно, два замечательных фортепианных концерта, Ф. Шопен выказал в них необычайную силу душевного выражения. Он по-новому истолковал многие жанры: создал фортепианную балладу, возродил прелюдию на романтической основе, привнёс поэзию и драматизм в танцевальный жанр – мазурки, полонезы, вальсы, превратил скерцо в самостоятельное произведение. Обогастил новыми гармониями и разнообразил фортепианную фактуру; сочетал классическую форму с мелоди-

ческим разнообразием и фантазией. Им написаны: 2 концерта для фортепиано с оркестром (1829, 1830), 3 сонаты (1828–1844), фантазия (1841), 4 баллады (1835–1842), 4 скерцо (1832–1842), экспромты, ноктюрны, этюды и другие произведения для фортепиано; песни.

В своих балладах, полонезах Шопен рассказывает о любви к своей родине, Польше, о красоте её природы и трагическом прошлом, используя лучшие черты народного мелоса. Вместе с тем он исключительно самобытен. Музыка его отличается смелой изобразительностью и одухотворённостью. После эпохи классицизма Шопен стал одним из главных представителей эпохи романтизма в музыке. В некоторых своих произведениях он достигает вершин трагизма, как, например, в похоронном марше в сонате ор. 35, или предстает замечательным лириком, как, например, в *adagio* из второго фортепианного концерта. Особое место в творчестве Ф. Шопена занимают этюды, в связи с их не только техническим совершенством, которое являлось одной из основных целей этого жанра, но и художественной наполненностью слушателю открывается удивительный поэтический мир. В них содержатся замечательные мелодические и гармонические красоты, в которых присутствует то юношеская порывистая свежесть, как, например, этюд *ges-dur*, то драматизм (этюды *f-moll*, *c-moll*), то достигают бетховенских высот трагизма (Этюд *cis-moll*). Наиболее личным в творчестве Ф. Шопена являются его вальсы. По мнению Изабеллы Хитрик, российского музыковеда, связь между реальной жизнью композитора и его вальсами может рассматриваться как своеобразный «лирический дневник» Ф. Шопена [6].

В исполнительском мастерстве Ф. Шопена сочетались глубина и искренность чувств с возвышенным благородством, изяществом и техническим совершенством.

Создание исполнительских интерпретаций произведений Шопена требует от пианистов не только технического совершенства, но и владения определённой звуковой культурой, которая помогает передать всю глубину чувств, изысканность и благородство характера самого автора и его шедевров. Ф. Шопен отличался выдержанностью и замкнутостью, поэтому его личность раскрывается через хорошее знание его музыки.

Г.Г. Нейгауз писал в своей статье «Вэн Клайберн» об интерпретации произведений польского композитора: Шопен «необычен прежде всего неслыханной автобиографичностью своего творчества, далеко превосходящей автобиографичность любого великого художника, будь это Гете, Пушкин, Вагнер, Чайковский, кто хотите <...>. Другими словами, чтобы его до конца понять и передать, надо всецело, всей душой погрузиться именно в его единственную душу. Это погружение в чужое "я" удастся людям только в состоянии "любви". Пусть это парадокс, но мне кажется, что Шопен требует от исполнителя особенно большой любви, любви, которая бывает в жизни столь же редко, как редок большой талант. Вот почему Шопен так труден для пианистов» [7]. Автор монографии о Шопене А. Соловцов отмечает, что «С. Рихтер раскрывает в своей интерпретации и вдохновенную поэтичность, и интеллектуализм музыки Шопена» [8. С. 311]. Л. Николаев в своей работе «Шопен в исполнении советских пианистов» [9] пишет, что «Рихтер как бы подчеркивает выраженный в поэтическом творчестве Шопена трагизм жизненных противоречий, скрытый под оболочкой безупречной красоты его мелодий и гармоний». Произведения Шопена интерпретируют по-разному: в преимущественно светлых, гармоничных тонах трак-

туют Лев Оборин и Владимир Ашкенази. Трагически и сурово-углубленно интерпретирует Владимир Софроницкий. Шопеновский стиль Рихтера – стиль «монументального Шопена», в котором, так же как и у Рахманинова, «мелодия Шопена насыщается мужественно-эпическим колоритом и особого качества распевностью» – так характеризовал исполнение Шопена Рахманиновым Б. Асафьев [10. С. 319].

Произведения великого польского мастера Ф. Шопена являются сокровищницей мирового фортепианного искусства и включены в репертуар всех выдающихся пианистов мира, как прошлого, так и настоящего, начиная с учеников детских музыкальных школ и заканчивая великими мастерами. В числе выдающихся исполнителей-интерпретаторов музыки Шопена можно назвать С. Рахманинова, А.Г. Рубинштейна, Э. Гилельса, С. Рихтера, В. Горовица, М. Поллини и этот список можно, разумеется, продолжить.

С 1927 года в Варшаве проводится Международный конкурс пианистов имени Шопена. Среди его победителей были выдающиеся пианисты

1927	Лев Оборин (СССР)
1932	Александр Юнинский (СССР)
1937	Яков Зак (СССР)
1949	Белла Давидович (СССР) и Галина Черны-Стефаньска (Польша)
1955	Адам Харасевич (Польша)
1960	Маурицио Поллини (Италия)
1965	Марта Аргерих (Аргентина)
1970	Гаррик Олссон (США)
1975	Кристиан Цимерман (Польша)
1980	Данг Тхай Шон (Вьетнам)
1985	Станислав Бунин (СССР)
1990	первая премия не присуждена
1995	первая премия не присуждена
2000	Юнди Ли (Китай)
2005	Рафал Блехач (Польша)
2010	Юлианна Авдеева (Россия)

Среди вышеназванных музыкантов-исполнителей представители разных стран и национальных культур, что свидетельствует о межкультурном взаимодействии, об интеграции музыкальных культур в области фортепианного исполнительского искусства. Такой симбиоз в области интерпретации фортепианного наследия Ф. Шопена основан, прежде всего, на общности психологических процессов: эстетического восприятия, образных представлений, образного мышления, воображения, создания художественного образа и эмоционально-психологического наполнения-интерпретируемого произведения в процессе озвучивания в акустическом пространстве.

Основой интеграции применительно к музыке будет художественно-звуковое содержание произведения, созданное автором и зафиксированное в виде графической записи – нотного текста. Механизмом интеграции будет музыкально-художественный образ произведения, интерпретируемый и вос-

произведённый исполнителем в акустическом пространстве на основе нотного текста произведения с применением специфических средств выразительности – мелодии, ритма, гармонии, динамики, интонации и ещё ряда других средств. Объединяющее звено в этом процессе – художественный образ музыкального произведения, созданный автором. В данном случае можно сказать, что музыкальные произведения Ф. Шопена – это определённая форма проявления его индивидуальности, их нотный текст содержит определённый алгоритм к раскрытию художественного замысла автора как яркого представителя эпохи романтизма и польской национальной культуры.

В свою очередь, исполнительское искусство основано на интерпретации текстов музыкальных произведений композиторов разных эпох и стилистических направлений. Каждое отдельно взятое исполнение – это новое толкование музыкального произведения, оно индивидуально и неповторимо. Исполнительская интерпретация, в отличие от редакторской, выражается в звуковом воплощении замысла произведения. Музыкальное произведение предполагает не просто перевод, озвучивание нотной записи в звуковую пространственно-временную форму, а требует *перевоссоздания* художественного содержания музыкального произведения посредством его озвучивания в процессе исполнительской интерпретации. В традиционном академическом исполнительстве музыкант воссоздаёт произведение, адекватное современному уровню знания о композиторе, его стиле, исполнительских традициях, моде, направлениях. Музыкальное произведение подобно живому организму, перемещаясь во времени, эволюционирует – обменивается со средой пребывания информацией, оставаясь прежним, изменяется, приспосабливается, тем самым продлевает собственную жизнеспособность, встраивается в новый исторический контекст, осуществляет миграцию в другие географические и национальные координаты, способствует интеграции музыкальных культур.

Литература

1. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. М.: Политиздат, 1989, OCR Busya, 2009. 576 с.
2. Арнольдов А.И., Батунский М.А. Культура // Большая советская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1969–1978. Т. 13. С. 594–597.
3. Цицерон. Избранные сочинения. М.: Худож. лит., 1975. 357 с.
4. Музыка // Большая советская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1969–1978. Т. 17. С. 89–94.
5. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 11–263.
6. Хитрик И. Лирический дневник Шопена. Москва; Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 2001.
7. Нейгауз Г. Вэн Клайберн // Сов. культура. 1960. 7 июля.
8. Соловцов А. Фридерик Шопен. М.: Музгиз, 1956. 324 с.
9. Николаев Л. Шопен в исполнении советских пианистов // Сов. музыка. 1949. № 10.
10. Асафьев Б.В. Избранные труды. М.: Изд. АН СССР, 1955. Т. 4. 319 с.