

ПОЭМНЫЕ СОЧИНЕНИЯ Ф. ЛИСТА И Ф. ШОПЕНА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

Представлена попытка осмысления некоторых аспектов так называемых «произведений средней формы», или поэмных произведений Ф. Шопена и Ф. Листа через специфику их исполнения с привлечением таких терминов синергетической парадигмы в социальных науках, как «открытая система», «малые резонансные воздействия», а также эффекта «выразительного распределения времени» (“expressive timing”), изучаемого западными учеными-искусствоведами, и предлагаемого в статье явления «потенциальной» программы.

Ключевые слова: поэмность; открытость формы; синергетика; «выразительное распределение времени»; Шопен; Лист; исполнительство.

У музыкантов-исполнителей широко распространено понятие «романтические произведения средней формы». Под ними чаще всего подразумеваются развернутые фортепианные одночастные произведения Ф. Шопена, и немного реже – Ф. Листа (еще реже – других композиторов). В музыковедческих работах эти произведения часто обозначаются как поэмные (см. к примеру, работы Е.М. Царевой).

Понятие поэмности, образованное, видимо, в первую очередь, от листовских симфонических поэм, фигурировало еще в работах Б. Яворского и Б. Асафьева. Причем они понимали под ним не наличие признаков какого-либо стиля или жанра, перенесенных в другой стиль / жанр и т.д., а изначально некий особый внежанровый драматургический признак, больше адресующий к романтической музыкально-философской концепции. Этот признак ученые рассматривают во многих произведениях именно Листа и Шопена и преимущественно в тех самых произведениях средней формы.

Б. Асафьев писал, что поэмность – это особый «метод композиции» [1], а Б. Яворский выдвигал поэмность в творчестве Листа и Шопена в качестве основного новаторского принципа, отличающего их стиль от существовавших ранее [2, 3].

В этом смысле поэмность как изначально не привязанный к определенному жанру признак стоит особняком и в противовес сонатности, симфоничности и пр. адресует скорее не к жанру, а к стилю ранних романтиков.

Стоит признать, что именно поэмные сочинения, особенно Ф. Шопена, составляют львиную долю в репертуаре многих пианистов XX в. Мало известных исполнителей, не оставивших в записи баллад Шопена, причем большинство неоднократно исполняли все четыре баллады. Также среди скрипачей мало кто не исполнял сонаты Э. Изаи, по сути, являющиеся поэмными сочинениями наряду с одночастными сонатами Листа.

Более того, фортепианное исполнительство, каким мы его знаем, существует (в виде отдельных технических приемов) также благодаря педагогической и исполнительской деятельности Ф. Листа и Ф. Шопена.

При этом поэмность как внежанровый признак остается в музыковедении мало изученной. Более того, поэмность является понятием очень гибким, а материал, на котором она должна изучаться, индивидуализирован, соответственно, сложно выделить основы и сформулировать отдельные принципы поэмности.

Поэмность в исполнительском искусстве, при всей ее значимости для последнего, не изучалась вовсе. Однако исполнительский аспект поэмности помог бы выделить и продемонстрировать ее наиболее существенные признаки и способствовать более точному осознанию этого явления. Так, в зарубежных работах, направленных на изучение исполнительства, часто проявляются и уточняются узко-теоретические вопросы (А. Додсон).

В связи с этим первое, что обращает на себя внимание, это то, что поэмное произведение с точки зрения исполнительства является гораздо более открытым произведением, чем в предыдущие эпохи.

Богатство тонально-гармонических связей, которые могут быть обыграны совершенно по-разному колористически; многообразие подголосков, которые помогают привнести новые смыслы; наконец, узаконенное *tempo rubato* – все это дает множество степеней свободы для исполнителя.

Термин «открытое» произведение появился здесь не случайно. Открытые системы с вероятностью протекающими в них процессами изучаются в современной синергетике. Синергетическая парадигма в гуманитарных науках, к которой достаточно часто обращаются за рамками музыковедения, дает необходимую перспективу для осмысления сложнотипологизуемых явлений, подобных поэмности. Конечно, поскольку синергетика как научный подход зародилась в рамках точных наук, в рамках музыковедения она должна использоваться дозированно и в самом общем виде.

С этой точки зрения стоит отметить, что синергетика – это подход к изучению открытых, самоорганизующихся систем, гибко реагирующих на различные взаимодействия и развивающихся, таким образом, под воздействием различных факторов. В гуманитарных науках особый акцент ставится на те возможности, которые предлагает синергетика при изучении нелинейного развития, т.е. развития, не обусловленного только одной цепочкой причинно-следственных связей и характерного именно для открытых систем.

Бесспорно, синергетика в точных науках имеет свою специфику, и сказанное выше в большей степени опирается на труды по синергетике в искусстве (И.А. Евин, Е.В. Синцов и т.д.). Из этих работ видно, что в осмыслении явлений искусства синергетика на данный момент, применяемая в виде общих принципов и положений, функционирует правомерно.

Как представляется, и поэзные сочинения удобно рассматривать, используя синергетическую методологию – это значительно упрощает рассмотрение нелинейных, индивидуализированных и сложнотипологизуемых явлений.

Поэзные произведения как произведения «открытые» предоставляют исполнителю большую степень свободы в трактовке, чем произведения предыдущих эпох. Подобная «открытость» «провоцирует» исполнителя на большее самовыражение.

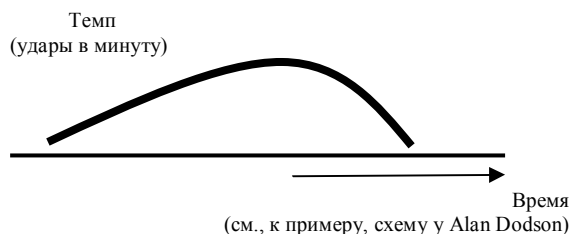
Это качество заложено в самой структуре произведения. В зарубежных работах по исполнительскому искусству давно изучается такое явление, как «*expressive timing*». Этот термин не имеет аналога в отечественном музыковедении и обозначает неравномерность темпа при выразительном исполнении фразы, как бы «выразительное распределение времени» для исполнения фразы.

Явление выразительного распределения времени, однако, не является новым для российских музыковедов и частично описано в работах, связанных с уточнением романтического *tempo rubato* – самого яркого примера «узаконенной» возможности выразительного распределения времени. В этой связи часто приводятся рекомендации Шопена о том, что левая рука должна выполнять функцию дирижера, либо метафорическое описание *tempo rubato* Листом. Эти моменты хорошо известны исполнителям.

Стоит подчеркнуть, что самое яркое проявление выразительного распределения времени наблюдается в том типе произведений, которые можно смело назвать поэзными. Это говорит о необходимости углубления в область «выразительного распределения времени» при осмыслении поэжности и тем более поэжности в исполнительском аспекте.

Простейшим и общим правилом «*expressive timing*» является правило «фразовой арки». Оно говорит об общей тенденции исполнителей немного ускорять темп с начала фразы до ее кульминационного раздела, а затем немного замедлять его в каденционных построениях.

В общем и целом фразовая арка изображается следующим образом:



Правило фразовой арки было сформулировано на основании изучения «выразительного распределения времени» в рамках предложений, входящих в период классического строения, неразрывно связано с ними, гармонично функционирует там и, очевидно, столь же сбалансировано, как и сами классические периоды.

Однако за пределами фраз простой симметричной структуры выразительное распределение времени становится гораздо более сложным и интересным.

Алан Додсон в своей статье показывает, что в произведениях Шопена, в которых часто нарушается классическая симметричность фраз, правило фразовой арки не прослеживается так явно и является лишь одним из принципов «выразительного распределения времени» [4]. Само же выразительное распределение времени в этом случае не имеет столь обобщенного характера и сильно индивидуализируется в каждом исполнении.

Более того, Додсон показывает, насколько такое индивидуализированное распределение времени может помочь исполнителю гибко передать его ощущение формы фразы. К примеру, оттянуть кадансирование либо, наоборот, начать его раньше, в некоторых случаях даже сформировав своеобразную «квазикоду». И все это благодаря лишь одному «выразительному распределению времени».

Таким образом, если трактовать в синергетическом ключе описанный выше принцип, можно сделать следующие наблюдения. Во-первых, уже одна несимметричность архитектуры фразы делает ее более «открытой», восприимчивой к индивидуальным взглядам исполнителя на произведение. Исполнитель является в данном случае своего рода источником такого важного для синергетики принципа, как «малые резонансные воздействия» на открытую систему исполняемого произведения. Конечно, стоит напомнить, что с точки зрения синергетики это свобода лишь внутри возможного, вероятностного «поля решений».

Во-вторых, синергетическая парадигма предполагает наличие по ходу развития и особых точек ветвления решений (или точек неустойчивости). В данном случае если под развитием понимать развертывание музыкальной мысли, то очевидно, что такими зонами неустойчивости будут являться именно несимметричные фразы и особенно моменты их расширения. То есть произведение «открывается» в моменты отхода от выработанных в классическую эпоху норм, сообщающих ему устойчивость и, если можно так выразиться, сбалансированность.

Если попытаться встать на позицию Листа, то можно отметить, что выразительная сила произведений его современников, особенно Шопена, их эмоциональная глубина, базируются как раз на освобождении от рациональной упорядоченности классических принципов. Лист называл такое качество поэзией. Собственно, от поэзии и образовалось понятие поэжности, поскольку немецкое *dichtung* обозначает стихотворение или, шире, поэзию.

Кроме того, свобода в трактовке архитектуры фразы, как показывает Додсон, позволяет исполнителю передать и его ощущение гармонических функций в точках неустойчивости. К примеру, разбирая отличия в подходах к анализу гармонии в нескольких из шопеновских прелюдий, ученый приводит разные общепризнанные позиции музыковедов-теоретиков. Однако, обращаясь к анализу выразительного распределения времени пианистами, приходит к выводу, что многие исполнители не согласны ни с одной из версий. При этом при помощи «выразительного распределения времени» они однозначно демонстрируют свою трактовку, которую вскрывает Додсон.

Такие примеры неустойчивости и как бы «бимодальности»¹ широко известны в романтической гармонии в целом. То есть сама тонально-гармоническая система, сложившаяся в творчестве и Ф. Шопена, Ф. Листа и многих других композиторов-романтиков, выражает принцип «открытости» произведения, вскрывая точки неустойчивости. По сути, эта позиция с несколько иными акцентами была развита еще Э. Куртом, обосновавшим идею «кризиса романтической гармонии».

Такая «открытость» произведения придает ему ощущение непосредственного выражения психологических переживаний автора. Б. Яворский относил творчество Ф. Листа и Ф. Шопена к «психологической эпохе», для которой, согласно точке зрения ученого, поэмность стала своего рода манифестом.

Поэмность в этом случае индивидуализирует драматургию не только на уровне фразы, а драматургию всего произведения, демонстрируя, что данный, конкретный способ развертывания музыкальных образов – всего лишь один из множества.

Стоит отметить, что, согласно синергетической парадигме, это множество вариантов также является свободой выбора одного пути внутри определенного «поля» решений. Обобщающие принципы для индивидуализированных форм поэзных произведений были сформулированы самим Б. Яворским, а также Л. Мазелем, А. Цуккерманом, Г. Канчели и т.д. Существует даже понятие поэчной формы.

Поэмность в данном случае как бы видоизменяет классическую сонатность. Только сам принцип организации формы, или форма-инвариант, становится более открытой системой, появляются точки неустойчивости – это моменты смены пульсации и более заостренного противопоставления главного и побочного образов. Соответственно, сами принципы композиции становятся более восприимчивыми к индивидуализированному авторскому взгляду, и по пути музыкального развертывания образов более точно угадывается автор.

Впоследствии это свойство «открытости» инварианта формы выразилось в своей крайней степени в «открытых формах» XX в., правда, придавая произведениям несколько иные свойства.

Когда речь идет о поэзных сочинениях, стоит отметить, что одним из самых изучаемых моментов этого музыкального пласта является программность. Явлению программности посвящено большое количество исследований и создано достаточно много обоснованных классификаций. В исследованиях, посвященных музыкальным поэмам, программность позиционируется как основной их признак.

Объединяя под один знаменатель с точки зрения программности произведения Ф. Листа и Ф. Шопена, следует остановиться не столько на важности этого свойства, о чем уже много написано, сколько на ключевых моментах в понимании программности как особого свойства творчества обоих композиторов.

Вообще для поэчной программности свойственна разная степень выраженности. И если программность в произведениях Листа не вызывает сомнений, то о

программности в шопеновских пьесах принято в основном говорить как о программности «скрытой» (термин Ю. Тюлина) либо как «полупрограммности» (термин В. Холоповой).

Современники Шопена, однако, часто пишут об отголосках тех ощущений, которые композитор вложил в свои пьесы и которые, видимо, не в последнюю очередь по причине интравертивности его натуры и творческого характера не были высказаны прямо в названии или программном заголовке. Эта непроявленность программных импульсов композитора хорошо описана у А. Михаловского на примере сопоставления образов «кабака» и «салона» в одной из мазурок, о котором говорил сам Шопен, не конкретизируя причину рождения этих ощущений [5. С. 138].

Лист же, с характерной для него экстравертностью², напротив, часто сам формулировал впечатления, созвучные тому или иному произведению, иногда предпосылая их нотному тексту (как, например, в фантазии-сонате «По прочтении Данте»), иногда оставляя за рамками (как в сонате h-moll). При этом обращает на себя внимание неконкретность этих указаний. Что именно должно было происходить в душе композитора после прочтения Данте, или каким образом связана долина Обермана с далеко не пасторальной по своему характеру пьесой, имеющей также целый ряд совершенно различных по своему характеру поэтических эпиграфов?

Ясно, что если не акцентировать различность характеров самих композиторов, то в целом программность в их фортепианных сочинениях может быть трактована в одном ключе. Основным свойством ее будет «потенциальность» любых предположений о связях внемузыкальных образов с музыкальной драматургией.

При дальнейшем уточнении этого типа программности оправдано применение новых для этой области синергетических терминов «малые резонансные воздействия» и «открытые системы», достаточно точно отражающих необходимую специфику явления.

Эффект малых резонансных воздействий точно передает процесс воздействия внемузыкальных импульсов на драматургию музыкального произведения, которая гибко реагирует на эти воздействия именно благодаря «открытости» структуры инварианта поэчной формы. Благодаря этому эффекту программность угадывается в ходе развития музыкальных образов, но всегда лишь потенциально и не может быть прямо идентифицирована с ним.

По тому же принципу программные импульсы воздействуют и на восприятие произведения исполнителем, что может существенно влиять на конечный результат.

Поразительным является тот факт, что, возможно, как раз эти взаимодействия исполнителя с программой как бы переводят произведения подобного типа в разряд не программной, а «чистой музыки», напрямую выражающей импульсы интуитивно-эмоциональной сферы, которые становятся сложноформулируемыми вербально и трудносравнимыми с любыми другими образами. Напротив, отсутствие про-

граммы в произведениях «абсолютной музыки» позволяет исполнителю предложить достаточно убедительную потенциальную программу.

Конечно, этот вопрос требует дополнительного отдельного изучения. Для конкретизации идеи приведем в качестве примера мастер-класс М. Венгерова (<http://www.youtube.com/watch?v=Wpp7oxrBUq0>). В нем музыкант, занимаясь с учениками, часто прибегает к метафорическим сравнениям для конкретизации замысла, который предлагает вложить в произведение. И в главной партии скрипичного концерта Моцарта предложенный образ появления королевы во время бала достаточно гибко и поразительно точно передавал многие интонационно-драматургические повороты музыки.

Для изначально предполагающей некую степень нарративности романтической сонаты-баллады Э. Изаи, напротив, были предложены «локальные» неизобразительные образы, помогающие передать лишь характер отдельных интонаций (например, образ «удара в боксе»). Очевидно, что при этом сами внемузыкальные образы, если их воспринимать даже как потенциальную программу, вступили бы в диссонанс со звучащей музыкой, и потому используются только некоторые ощущения, свойственные им. Для бокса это акцентируемый М. Венгеровым стремительный выплеск энергии, который в данном случае выполняет функцию заменяющего программность «общего эмоционального знака».

В целом можно констатировать, что музыкальный образ в поэмных произведениях, как это ни противоречит их принятому программному истолкованию, «сопротивляется» привлечению любых внемузыкаль-

ных элементов в рамках экстрамузыкальной семантики. А возможные взаимосвязи могут быть выстроены лишь в рамках более отвечающей принципу синергетических «малых резонансных воздействий» семантики интрамузыкальной.

Такое понимание программности может быть осмыслено как более созвучное листовскому обозначению поэтичности в музыке. Ведь под поэтичностью композитор понимал обращение к эмоционально-волевой сфере и уход от рационального начала, свойственного в большей степени для классического метода композиции.

Индивидуализированность драматургии поэмных сочинений Ф. Листа и Ф. Шопена, таким образом, не может быть исчерпана особенностями потенциальной программы, которую имел в виду композитор. А более яркое присутствие потенциальной программности является скорее следствием «открытого» инварианта поэмной формы, более чувствительного к «малым резонансным воздействиям».

В целом синергетический подход позволяет зафиксировать разные уровни проявления рассмотренных принципов в исполнительском творчестве, отталкиваясь, во-первых, от эффекта «выразительного распределения времени», проявляющегося в строении фраз, в гармонической пульсации, а во-вторых – от своеобразной трактовки программности. Открытость «романтических произведений средней формы», по сравнению с опусами предшествующих эпох, обнаруживает достаточно тесные связи с поэмностью, если ее трактовать как один из композиционно-драматургических ориентиров в творчестве Ф. Листа и Ф. Шопена.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данном случае это также синергетический термин, отражающий возможность трактовки гармонического оборота с точки зрения принадлежности к двум разным функциям, а иногда и тональностям.

² Разумеется, мы не считаем, что различия в понимании программности должны быть полностью сведены к различиям социологических типов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.
2. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. М.: Советский композитор, 1987. 366 с.
3. Яворский Б. Прелюд. Поэма (рукопись) // ГЦММК им. М.И. Глинки. Ф. 146.
4. Dodson A. Expressive timing in expanded phrases: an empirical study of recordings of three Chopin preludes. URL: [http://mpr-online.net/Issues/Volume%204%20\[2011\]/Dodson.pdf](http://mpr-online.net/Issues/Volume%204%20[2011]/Dodson.pdf)
5. Как исполнять Шопена. М., 2005. 236 с.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 29 марта 2015 г.

POEM PIECES OF F. CHOPIN AND F. LISZT: PERFORMANCE ASPECT

Tomsk State University Journal, 2015, 395, 88–92. DOI: 10.17223/15617793/395/14

Shaposhnikov Ivan A. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Novosibirsk, Russian Federation). E-mail: shaposhnikov@mail.ru

Keywords: poem nature; open forms; synergy; expressive timing; Chopin; Liszt; performance.

The article describes the performing aspect of poem works by Liszt and Chopin. Musicologists consider this type of works as one of the most significant for the style of early Romantics, as its poem nature accumulates new features that differ Liszt's and Chopin's works from those created by other composers of preceding epochs. Poem works are the most often performed works and this fact shows their great importance for performance. The concept of poem nature probably appeared in Liszt's symphonic poems as well as in B. Asafiev's and B. Yavorsky's works. The concept indicates not only signs of a style or a genre, transferred to a different style or genre, but an original dramatic sign which sends us to romantic musical and philosophical concepts. Scientists see this feature in many Liszt's and Chopin's works, and mainly in the so-called "works of a medium form". In this article, the concept of poem nature in music is interpreted according to these positions. With the help of synergistic methodology, the article discusses some features of the poem works performance and its relationship with the main poem principles. First of all, the article deals with expressive timing

which reveals such a feature in the construction of phrases as emphasis in synergistic “points of instability”, produced by harmony and structure. Through these zones a performer influences images in his/her work, which are source of a “small resonant action”. The synergistic concept “open system” is proposed in this article. It displays features of the architectonics of phrases in poem works and dramaturgy individualization of the whole work, which is the key feature of poetic character from the point of view of B. Asafiev and B. Yavorsky. The author then considers the program nature in poem works as potential extramusical images. Also, the research deals with the concept “potential program” which is reinterpreted in the performance as intramusical semantics in poem works. This understanding of program nature can be thought as more consonant with Liszt’s designation of poetry in music, which is also discussed in the article. All the mentioned principles of poem works are observed in terms of their performance. The basis of the analysis is in the statistical data already studied both in western researchers’ works and in specific spoken recommendations made by popular artists that can be heard at master classes.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [On the symphonic and chamber music]. Leningrad: Muzyka Publ., 1981. 216 p.
2. Yavorskiy B. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Publ., 1987. V. 2, pt. 1, 366 p.
3. Yavorskiy B. *Prelyud. Poema* [Prelude. Poem]. (Manuscript). The State Central Museum of Musical Culture named after Glinka. Fund 146.
4. Dodson A. *Expressive timing in expanded phrases: an empirical study of recordings of three Chopin preludes*. Available from: [http://mpr-online.net/Issues/Volume%204%20\[2011\]/Dodson.pdf](http://mpr-online.net/Issues/Volume%204%20[2011]/Dodson.pdf).
5. Zaslavskiy A.V. *Kak ispolnyat' Shopena* [How to perform Chopin]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2005. 236 p.

Received: 29 March 2015