

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 786.2

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДРАМАТУРГИИ ЦИКЛА 24 ПРЕЛЮДИИ ШОПЕНА

© 2014 г.

М.Л. Лукачевская

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки

lumajya@yandex.ru

Поступила в редакцию 24.02.2014

Рассматривается проблема исполнительской драматургии в романтической непрограммной музыке. Изначально Прелюдии Шопена не были задуманы как циклическое сочинение. Однако позже автор пришёл к целостному замыслу, расположив миниатюры соответственно стройной квинто-терцовой системе. Не оставив литературной программы, композитор предоставил свободу сотворчества исполнителям опуса 28. Осознание внутренней логики цикла, решение задачи его архитектурного выстраивания позволяет воплотить строй шопеновских образов в их непрерывной внутренней жизни.

Ключевые слова: исполнительская драматургия, архитектурный центр, структура опуса, проблема интерпретации.

«Чтобы понять Шопена, нужно знать, что композитор был учеником Баха и Моцарта. Учеником точности и гармонии. Это благородный гений». Артур Рубинштейн [1, с. 298].

24 Прелюдии Ф. Шопена, во французском издании посвящённые К. Плейелю, вышли из печати в сентябре 1839 года. С этого времени сочинение неустанно привлекает внимание слушателей концертов фортепианной музыки, не исчезает из репертуара музыкантов самого разного уровня мастерства. Миниатюры очень многообразны по содержанию и жанровым характеристикам. Ю.А. Кремлёв писал об опусе 28: «Это как бы весь Шопен в афоризмах, кратчайшая энциклопедия образов композитора, в которой мы находим все основные стороны его творческого духа» [3, с. 540].

Безусловно, у Шопена был ряд предшественников, рассматривавших прелюдию за рамками «интродукционного» плана. Юзеф Хоминьский приводит ряд композиторов, сочинивших прелюдии в новом качестве и даже циклы из них: Бетховен – Прелюдии ор. 39, Гуммель – 24 прелюдии ор. 67, Мошелес – 50 прелюдий ор. 73, Калькбреннер – 24 прелюдии ор. 88. Кстати, принцип квинто-терцового чередования тональностей пьес в цикле, избранный Шопеном, был найден ранее Гуммелем и использован в его ор. 67.

Изначально Шопен не задумывал свои Прелюдии как единое циклическое сочинение.

Первый опыт в этом жанре – Allegretto, написанное в 1834 году, известен нам как Прелюдия № 17 из ор. 28. Работая над созданием пьес, автор предельно усовершенствовал их форму, практически создав жанр миниатюрной романтической поэмы, посвящённый раскрытию одного образа. И в этом смысле верны слова А.Г. Рубинштейна о Шопене как о мастере, «не имеющем себе предшественников» [5, с. 97]. Художественная завершенность каждой пьесы оказалась очень притягательной для пианистов. Поэтому многие, в основном юные музыканты, вполне оправданно ограничиваются исполнением отдельных прелюдий, взятых произвольно и в свободной последовательности. Такой «выборочный» подход в наше время всё же более характерен для учебного процесса. Стоит отметить, что замечания и советы известных преподавателей и музыкантов, которые можно найти в педагогической литературе, также относятся в основном к отдельным Прелюдиям и подробностям их исполнения. Не случайно до сих пор активно используется старый способ, одобряемый большинством педагогов: только после того, как пьесы будут окончательно выучены, можно приступать к исполнению опуса целиком.

С. Савшинский так описывал путь исполнителя: «К целому он идёт через частности. Через материал произведения он постигает образы, а через образы – идеи. Но нередко бывает, что исполнитель не доходит до того, чтобы развитие мысли стало гладким и естественным, и произведение воспринималось как рождённое целиком. Оно остаётся склеенным из отдельных кусков, порознь, может быть интересных, но ни логически, ни эмоционально не ведущих к восприятию целого. Концепция исполнения так и не складывается» [6, с. 83]. Интерпретация опуса Прелюдий дополнительно усложняется частыми эмоциональными переменами исключительно лаконичных пьес. Зачастую восприятие слушателя, не подкреплённое чёткой логикой исполнительского замысла, заходит в тупик. И тогда возникает впечатление, что перепады настроения хаотичны и надежда отыскать основной вектор развития цикла напрасна.

Очевидно, более целесообразен другой метод – от общего к частному. Отталкиваясь от художественного видения всего цикла, от проигрывания и осмысления его целиком, пианист постепенно переходит к работе над отдельными номерами. К этому моменту он имеет сложившееся представление о роли и месте каждой пьесы в общей картине. Соответственно, выбор отдельных художественных средств будет подчиняться исключительно внутренней логике сочинения. Итак, осмысление сквозной драматургии сочинения становится важнейшей задачей уже на начальном этапе изучения музыкального материала. От интерпретатора требуется умение слышать объёмно, выстраивая внутреннюю логику от начала до конца сочинения, чётко размечая кульминации как внутри каждой миниатюры, так и в крупных группах пьес.

Работа над Прелюдиями, возможно, начинается со стирания вариантов шаблонных решений (динамических, темповых, агогических), запечатлевшихся в памяти музыканта в результате прослушиваний множества существующих записей и «живых» исполнений. Необычайно важно: создание музыкальных образов должно идти с чистого листа, заново. Это кропотливый труд, в котором можно опираться только на авторский текст и собственное творческое воображение. А. Корто любил повторять известную истину: «Нет ничего труднее, как выполнить то, что написано в нотах» [2, с. 204]. Несомненно, он имел в виду именно авторские указания, в отличие от зафиксированных в нотном тексте пожеланий редакторов, зачастую считающих свои соображения не менее важными, чем идеи композитора.

Как известно, циклу Прелюдий не была предпослана конкретная литературная про-

грамма автора. Таким образом, в осмыслении плана развития Прелюдий исполнители могут опираться исключительно на подробный *текстовый анализ* сочинения.

В предлагаемой драматургической модели нетрудно обнаружить черты цикличности. Конструкция сочинения симметрична: 24 пьесы по ряду общих признаков можно представить в виде четырёх групп, каждая из которых включает шесть «номеров». В этом случае первые шесть миниатюр представляют собой экспозицию образов, а шесть пьес, завершающих опус, несут идею динамической репризы. Две группы Прелюдий, расположенных в центре сочинения – обширная зона образной трансформации с характерной усиливающейся поляризацией образов. Непрерывное эмоциональное нагнетание на двух этапах разработочного раздела ведёт к кульминации, смещённой к репризе.

Основной принцип развития замысла как будто очевиден на поверхностном уровне восприятия – это чередование мажорных и минорных пьес. Более подробно изучая музыкальный материал цикла, можно обнаружить, что часть номеров формируется в объёмные образы, в то время как другая – выполняет фоновые функции. Причём жизнь складывающейся многомерной картины имеет свой внутренний ритм.

Рассмотрим с этих позиций начальные миниатюры опуса. Осмысливая авторские темповые и динамические указания, приходим к выводу: мажорные Прелюдии в начале опуса – лаконичные *Agitato* № 1, *Vivace* № 3 и *Molto allegro* № 5 – легчайшая «воздушная среда», в которой «покоятся» трагичные, глубоко личные высказывания *Lento* № 2, *Largo* № 4 и *Lento assai* № 6. Таким образом, первые шесть пьес образуют начальный раздел опуса, эмоционально сосредоточенный на сумеречных, элегических настроениях минорных пьес.

Новый этап развития цикла открывает *Andantino* № 7. Теперь каждая мажорная Прелюдия притягивает к себе значительно больше внимания. Необычны созданные Шопеном одухотворённые образы: их поэтичность явно подчиняет себе жанровые особенности. Было бы ошибкой воспринимать № 7 как мазурку. К примеру, у А. Корто этой пьесе предпосланы слова: «Восхитительные воспоминания, подобно благоуханию, возникают в памяти» [2, с. 288]. Действительно, эту миниатюру желательно исполнять как «восхитительные воспоминания» о мазурке. Подобное отклонение от жанровой однозначности отметим и в *Largo* № 9, маршевый ритм которой контрастирует с темпом и ступенчатой динамикой. Прелюдия подобна торжественной оде – этому впечатлению

способствует хоральное изложение, лапидарность мелодики, монументальность звучания. Следующая мажорная Прелюдия № 11 – хрупкая и гибкая. Корто пишет, что Шопен темп *Vivace* избрал «лишь для того, чтобы оградить этот короткий и прозрачный эскиз от преувеличенной сентиментальности исполнения» [2, с. 299]. Итак, образы трёх мажорных Прелюдий принадлежат миру грёз, жанровые черты их проступают в опосредованном виде.

Чередующиеся с перечисленными пьесами минорные номера из этой группы задуманы как полётные, быстрые, так или иначе передающие образы душевного смятения. В *Molto agitato* № 8 – мольба и отчаяние, в *Molto allegro* № 10 – короткие взлёты, прерванные размышлением, в *Presto* № 12 – бег над бездной. Длинная цепь *ritenuto* и *diminuendo* способствует отделению второго этапа развития цикла от следующей группы Прелюдий. Таким образом, во втором разделе два эмоциональных полюса представлены в непрерывном параллельном развитии, нарастании внутреннего напряжения.

На третьем витке драматургии опуса две лирические мажорные пьесы (№ 13 и № 15) имеют развёрнутые трёхчастные формы. Причём образы средних разделов стоят практически за гранью лирической чувственности. Так, в *piu lento* Прелюдии № 13 более медленный темп без мелких колебаний движения и бесконечно-широкое дыхание уводят слушателя в мир высшей объективности. Развитие Прелюдии *Sostenuto* № 15 строится не на контрасте света и тени, а на сопоставлении тени (*Des-dur*) и мрака (*cis-moll*). Причём образ мажорной части – не светлый ноктюрн, а музыка покоя в отречении. Среднюю часть отличают аскетизм и суровость настроения – ещё один объективный, сверхэмоциональный образ. Логически эта пьеса продолжает линию «сюжетного» развития мажорных Прелюдий раздела. Возвышенно-восторженная Прелюдия № 17 *Allegretto*, последняя из мажорных пьес раздела, завершается многократным боем часов (*pp, sotto voce*), занимающим значительную часть миниатюры. Таким способом, весьма характерным для романтической стилистики, автор «приостанавливает» ход времени внутри цикла.

Минорные Прелюдии третьего раздела № 14 и 16 – мрачные и отчаянные. Первую из них, *Allegro es-moll*, иногда называют творческой лабораторией Сонаты *b-moll*. Однако, в отличие от призрачного «ветра» Финала, фигурации миниатюры материальны, весомы, что зафиксировано в авторской рекомендации *pesante* и динамических указаниях *crescendo* к *ff*. № 16 соединён с предшествующей пьесой небольшой связ-

кой, «переосмысливающей» удержанный терцовый тон *f* и умиротворённое настроение окончания Прелюдии № 15. Звучание её передаёт, по словам А. Корто, «свист взбешённого ветра, зловещее завывание шквалов» [2, с. 304]. Третья минорная прелюдия *Molto allegro* № 18 появляется из последнего, долго затихающего на фермате звука предыдущей пьесы. Возможно, и здесь присутствует идея диалога или противостояния смыслу предыдущей миниатюры. Мелодизированные речитативы № 18, типичные для музыкального языка Шопена, передают образ смятения, в конце Прелюдии доведённый до отчаяния.

Итак, на третьем витке развития цикла важна новая линия образов, сосредоточенных в мажорных пьесах. Их отличительная черта – отказ от лирической чувственности. Прелюдии с их «классицизированной» отстранённостью, стремлением к «высшей объективности» представляют собой архитектурный и содержательный центр цикла. Минорные пьесы, наполненные активной мрачной энергией, характерной для музыки романтизма, остро контрастируют с этими возвышенными, строгими образами.

В мажорных Прелюдиях завершающего, четвёртого этапа драматургии возвращаются подвижность и трепетность, что было свойственно миниатюрам первого раздела опуса. Пьеса *Vivace* № 19 устремлена к свету и жизни. Приведём строки самого Шопена: «Бирюзовое небо, лазурное море, а воздух как небо» [2, с. 307]. Следующие мажорные пьесы: *Cantabile* № 21 и *Moderato* № 23, по жанру близкие ноктюрну и этюду, не выходят из уже существующего диапазона настроений и создают ощущение эмоциональной репризы цикла.

Параллельно развивающиеся минорные образы активно эволюционируют: от глубокого трагизма в прелюдии *Largo* № 20 они поднимаются к действенному началу в *Molto agitato* № 22 и героическому протесту *Allegro appassionato* № 24. Таким образом, в завершении цикла максимальной концентрации достигают идеи героического сопротивления судьбе.

Анализируя эпистолярное наследие композитора и достоверные польские публикации, посвящённые его исполнительской манере, В. Николаев подчёркивает: «Важным моментом творческого процесса Шопен считал соединение музыкальных построений и разделов произведения в неразрывное целое. Проявляя об этом большую заботу, он ... был бесконечно совершенен в спаянности отдельных частей. В исполнении он ценил наряду с выразительностью целостность передачи формы, скреплённую

внутренней логикой музыкального развития. Особое значение в Chopin's music придаётся игре заключительных тактов и разделов – логической развязке произведения, где самое значительное сосредоточено подчас в конце» [4, с. 88–89]. Это замечание, основанное на свидетельствах современников композитора, для нас очень важно, поскольку подтверждает особое значение концептуального подхода к исполнению.

Предлагая вышеизложенный вариант видения драматургии цикла в целом, заметим: у каждого исполнителя может и должен быть свой личный взгляд на структуру опуса и внутренние принципы его формообразования. И результаты осмысления внутренней жизни сочинения могут быть самыми неожиданными.

Среди необычных драматургических решений цикла Chopin можно отметить интерпретацию Михаила Плетнёва. (Запись сделана в концертном зале Suntory Hall в Токио в 2005 году.) По своему трактуя характер движения (усредняя темпы) и структуру каждой пьесы (выделяя в них завершающие отграничивающие временные рамки), музыкант практически создаёт собственную исполнительскую редакцию. Прелюдии в его исполнении уподобляются неким реликвиям, хранящимся за золочёными багетами музея. Лишь на мгновение им суждено стать объёмными, ожить и покинуть место за стеклом...

Безусловно, оригинальные исполнительские идеи часто воспринимаются неоднозначно: они чрезвычайно легко находят своих критиков. Однако живую мысль и живое чувство ничто не может заменить. Большинство студийных записей с отрихтованными дефектами звучания, вы-

правленной динамикой и автоматически выровненными паузами между пьесами не способны передать ощущение целостной интерпретации. Поэтому для нас исключительно интересны концертные выступления и записи из залов, реально передающие индивидуальные черты исполнителя, его творческие намерения. Музыкально-исполнительская практика последних десятилетий подтверждает характерную тенденцию: Прелюдии всё чаще становятся притягательными для серьёзных интерпретаторов полного цикла. Огромный опыт интерпретации классического наследия, накопленный в современной культуре, выдвигает перед пианистами сложную задачу: музыкант всё чаще выступает как соавтор, способный к созданию новой жизни художественного образа. И здесь необходимо единение корректного отношения к авторской идее и серьёзной рациональной работы с нотным текстом по выстраиванию индивидуальной исполнительской драматургии.

Список литературы

1. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / Ред. Хентовой С.М. М.-Л.: Музыка, 1966. 314 с.
2. Кортто А. О фортепианном искусстве. М.: Классика XXI, 2005. 252 с.
3. Кремлёв Ю. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества. Изд. 3-е. М.: Музыка, 1971. 607 с.
4. Николаев В. Шопен-педагог. М.: Музыка, 1980. 93 с.
5. Рубинштейн А. Музыка и её представители. СПб.: Союз художников, 2005. 162 с.
6. Савшинский С. Пианист и его работа. Л.: Сов. композитор, 1961. 270 с.

ON PERFORMER DRAMATURGY OF CHOPIN'S 24 PRELUDES

M.L. Lukachevskaya

The article deals with the problem of performer dramaturgy in Romantic non-programme music. Originally Chopin's Preludes were not devised as a certain set. However, later the author came to an integral conception by positioning the miniatures according to a strict fifth-third interval system. As the author made no theme notes, he therefore provided the performers of Op. 28 with freedom of co-creativity. By working on the question of the set's architectonics, and of the inherent logic of the set, it is possible to provide the listener with a chain of images created by Chopin in their continuous internal life.

Keywords: performer dramaturgy, architectonic centre, opus structure, interpretation problem.

References

1. Vydayushchiesya pianisty-pedagogi o fortepianom iskusstve / Red. Hentovoj S.M. M.-L.: Muzyka, 1966. 314 s.
2. Korto A. O fortepianom iskusstve. M.: Klassika NKHI, 2005. 252 s.
3. Kremlyov Yu. Friderik Shopen: ocherk zhizni i tvorchestva. Izd. 3-e. M.: Muzyka, 1971. 607 s.
4. Nikolaev V. Shopen-pedagog. M.: Muzyka, 1980. 93 s.
5. Rubinshtejn A. Muzyka i eyo predstaviteli. SPb.: Soyuz hudozhnikov, 2005. 162 s.
6. Savshinskij S. Pianist i ego rabota. L.: Sov. kompozitor, 1961. 270 s.