

F. Chopin.

1810-1849



Вяч. ПАСХАЛОВ

ШОПЕН
И ПОЛЬСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1949

Zbiory Biblioteki
478

1810-1849

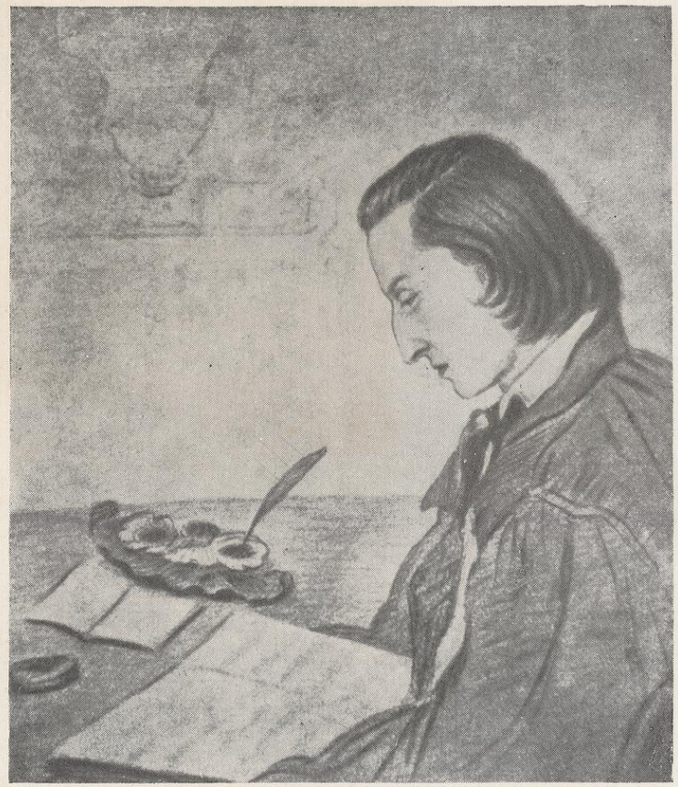
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

Вяч. ПАСХАЛОВ

ШОПЕН
И ПОЛЬСКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА

1949
ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Ленинград Москва

NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA * BIBLIOTEKA
439
Zbiory Stowarzyszenia
1.5.43.9
439
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
sygn. 439
akc.



Фредерик Шопен.
Рисунок Жорж Санд.



ВСТУПЛЕНИЕ

Книга «Шопен и польская народная музыка» представляет третью исправленную и дополненную редакцию моего исследования, напечатанного в 1916 году в журнале «Музыкальный современник».

В европейской и, что всего удивительнее, в польской шопениане до сих пор не существует книги монографического характера, посвященной проблеме народных истоков шопеновского творчества в целом.

Отсутствие такой работы отчасти можно объяснить склонностью большинства европейских искусствоведов рассматривать личность художника вне его связи с народной почвой. И чем ярче, своеобразнее его талант, тем решительнее выдвигается идея, что творческие достижения художника являются результатом только его внутреннего озарения и личной изобретательности.

В обстоятельных трудах Лейхтентритта, Бронарского и других шопеноведов анализируются мелодика и гармония Шопена, но тема о народности его творчества проходит в их книгах лишь эпизодически.

Вопрос о народно-польской основе произведений Шопена впервые выделен мною из ряда других вопросов, связанных с его творческой личностью, и впервые освещен в моем исследовании.

В течение тридцати лет эта работа служила пособием для лекторов и педагогов. Игорь Глебов (академик Б. В. Асафьев) в своей книге «Шопен» дал о ней краткий, но положительный отзыв.

Работая над книгой, я стремился дать облик Шопена как композитора, творчество которого возникло на основе польской народной музыки, и тем самым нанести удар двум ошибочным традициям буржуазного музыковедения. Одна из них считает Шопена каким-то ополячившимся французом, другая усматривает значение его творчества исключительно в его гениальности.

Подчеркивая глубокие народные истоки польской музыкальной культуры в творчестве Шопена, я далек от мысли отрицать факт воздействия западноевропейской музыки на его творчество, образцы которой Шопен имел возможность изучить еще в Варшаве и во время пребывания в мировом музыкальном центре того времени — Париже и других музыкальных центрах Европы.

Итак, какие же вопросы, касающиеся творчества Шопена, мало освещены в специальной литературе?

Вопросы эти следующие: 1) в какой мере отразилась польская народная музыка на творчестве Шопена, 2) в чем национальный характер его музыки и 3) каковы особенности музыкальной структуры польских народных песен и танцев, вплетенных в музыкальную ткань мазурок и других произведений Шопена?

Историческая судьба родины Шопена сложилась так, что музыкальное творчество польского народа долго оставалось мало известным в России. Главная причина — разобщение, вызванное политикой царского правительства, которое стремилось уничтожить польскую национальную культуру. Это разобщение усилилось в 30-х годах прошлого столетия, когда Польша была задавлена железной пятой царизма. К этому разобщению стремились и польские реакционеры-националисты, опасавшиеся великих революционных традиций, связывающих русский и польский народы.

В тех условиях о собирании польского фольклорного материала силами русских этнографов не могло быть и речи. Музыкальное творчество польского крестьянства оставалось для русских исследователей книгой за семью печатями.

Куда только не проникал записывающий фонографический валик! Он усердно работал в среднеазиатских степях, в горах Алтая и на границах Китая. Не попадал он только в Полесье, литовские и польские земли, несмотря на то, что эти области представляли почву поистине девственную и благодарную для всякого исследователя.

Характерно, что, перелистав обширный библиографический указатель Д. К. Зеленина,[1] мы не найдем там книг на русском языке, посвященных польскому фольклору, хотя Зеленин дает обзор этнографической литературы за период в 210 лет (1700—1910).[2]

Что касается польских музыкантов, то в музыкально-этнографической литературе они могут похвалиться тридцатипятитомным сборником песен Оскара Кольберга[3] «Lud», содержащим песенный материал (текст и ноты) Великопольши, Мазовии, Куяв и других польских областей.

Научное значение кольберговского собрания (1825—1850), сохранившего характерные образцы веками создававшегося музыкального наследия польского народа, не подлежит сомнению. Особенно важно, что этот фундаментальный труд принадлежит перу современника и друга Шопена. Входящие в сборник песенные мелодии записаны в районах, где, как увидим ниже, и Шопен «подслушивал» песни польских крестьян. Ему эти песни были знакомы с детства.

Кольберговский сборник песен я проштудировал в 1914 году и вспоминаю, как меня огорчало отсутствие... фонограмм, по которым можно было бы судить о харак-

[1] Д. К. Зеленин. Указатель этнографической литературы. Народы России (жилище, одежда, музыка и т. п.).

[2] Вся «специальная» литература о Польше ограничивается двумятремя статейками о костюмах. Упоминание о музыке находим только в брошюре Перетца: «Польскі пісні, запісані украінцем прі кінці XIX столітя» (с 2 напевами).

[3] Оскар Кольберг (1814—1890), товарищ Шопена по Главной музыкальной школе и Варшавскому лицею.

тере исполнения песенных образцов, отобранных мною для работы на тему «Шопен и польская народная музыка». Неожиданно я получил довольно реальное представление об их музыкально-этнографической сущности.

В 1916 году Москва была переполнена польскими беженцами. Мне посчастливилось познакомиться с группой поляков — певцов и певиц, влюбленных в песни родного народа. Общими усилиями удалось устроить несколько этнографических концертов, на которых мои новые знакомые в национальных костюмах исполнили народные сценки с песнями и танцами. Было очень любопытно услышать в реальном и притом очень красочном звучании мелодии, зафиксированные Кольбергом еще в шопеновские времена.

Описанный эпизод убедил меня в том, что старинная польская песня продолжала бытовать не только в деревне, но и среди городского населения.

Опираясь на наблюдения польских музыковедов, сделанные в сороковых и пятидесятых годах прошлого столетия, можно довольно живо представить картину музыкального быта польского крестьянства в шопеновскую эпоху. Для характеристики музыкально-стилистических особенностей польских народных песен и танцев благодарный материал дает многотомный сборник О. Кольберга.

ГЛАВА I

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПОЛЬСКИХ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ

Самобытные ритмические формы народных танцев

Музыкальность польского народа находится вне сомнения. «Польского крестьянина, — писал Юлиан Клячко,[1] — песней можно заманить на край света». Увлечение пением, музыкой, а в особенности — танцами, составляет коренное свойство народа мазовецкого — мазуров.

В праздничные дни всегда можно заметить мужчин и женщин, которые ходят из деревни в деревню и поют подходящие к случаю песни или играют задорные и веселые танцы «мазуры».[2] Таких странствующих музыкантов везде принимают очень сердечно. Польская песня неотде-

[1] Польский критик.

[2] Мы не считаем правильным общеупотребительный термин «мазурка», присваиваемый польскому танцу «мазуру». Большая часть польских танцев носит названия мужского рода: мазур, мазурек, оберек, куявяк, «Мазур», «куявяк» в переводе означает: «житель Мазовии» (Mazowsza), «Куяв» (Kujawy). Женский род этих

лима от танца. Танцы внесли в музыку песен те черты и краски, по которым легко узнается польский народный стиль.

Иностранцу все эти народные полонезы, мазурки, оберки говорят мало. Ему чужды чисто национальные переживания, легшие в основу польских танцев. Лист, например, не придавал особого значения мазуркам Шопена, хотя и восхищался ими.

«Многие композиторы, — говорит Носковский,[1] — имеют весьма неправильное представление о ритмических свойствах польских народных танцев, будучи уверены, что стоит только написать какую-нибудь веселую мелодию с трехдольным размером и окрестить ее мазуром или оберком, как получишь титул национального композитора. И как часто можно услышать в этих, якобы, мазурах ритм шубертовского «Ländler'a».

«Танцы польского народа, — говорит исследователь польских танцев Чернявский,[2] — исполненные под звуки родной песни, очень содержательны и поэтичны. В них отразились и древнеславянские хороводы, и битвы с татарами, и свободные отношения полов, и любовь одухотворенная, полная взаимного уважения между мужчиной и женщиной».

Танцы у поляков существовали с незапамятных времен. Старинные хроники[3] говорят не только об обрядовых танцах, но и о танцах при дворе королей.

Для польской шляхты, в старину непрерывно воевавшей с татарами и называвшей схватки с последними «танцем», пляска являлась жизненной потребностью. Танцы и игры заменяли шляхте театральные представления.[4]

названий: мазовшанка, куявянка. Термин «мазурка» в смысле жительницы Мазовии не употребляется. По всей вероятности в термине «мазурка» мы имеем дело с галлицизмом, с произношением слова «Mazurek» на французский лад. Напомним также, что название танца «полька» происходит от чешского слова pol — половина, так как танец этот основан на полушагах. Что касается французского слова полонез, то оно с давних пор приобрело в Польше такое же право гражданства, как и настоящее название этого знаменитого танца поляков: «польский».

[1] Z. Noskowski, Istota utworów Chopina, стр. 22.
[2] Karol Czerniawski. O tańcach narodowych, 1860, стр. 56.
[3] Бельского, Стрыйковского.
[4] Czerniawski, стр. 59.

Польская народная музыка самостоятельно выработала три выдающиеся ритмические формы, одновременно применяющиеся и в танцах, и в песнях: полонез, мазур и краковяк.

К полонезу и мазуру примыкают куявяки и оберки — танцы с трехдольным размером. Краковяк резко отличается от них своим двухдольным размером. Кроме этих танцев, существовали и другие, менее характерные и частью заимствованные от соседей, например, немецкий вальс, украинский гопак и др.

Исторические традиции и хореографические особенности польских танцев

Прежде чем приступить к анализу музыкальной стороны исконных польских танцев, необходимо попытаться выяснить историческую традицию и чисто бытовой смысл каждого из них в отдельности. Древнейший из польских танцев — полонез — в старину назывался великим или пешим танцем, позднее — польским и, наконец, полонезом.

Как мы увидим ниже, полонез деревенский имеет мало общего с известным во всей Европе пышным шляхетским полонезом. Существует предположение, что он ведет свое начало от торжественного шествия польского дворянства при вступлении на престол Генриха III Валуа в Кракове (1574). Предположение это тем более правдоподобно, что наиболее старинные из известных полонезов были не мелодиями со словами, а чисто инструментальными пьесами.

В раннюю эпоху в шляхетской и придворной среде полонез танцовали только солидные, закаленные в боях, мужчины. Позднее в нем стали принимать участие и женщины, танцовавшие отдельно от мужчин особыми парами, наконец, мужчины стали танцовать его в парах с женщинами.

Бал всегда открывался полонезом, причем хозяин дома шел впереди с самой уважаемой из присутствующих женщин; подобно длинной, извивающейся змее, вереница веселых гостей скользила по паркету. Шум волочившихся сабель смешивался с шорохом тяжелых шлейфов.

Полонез не был банальной прогулкой, лишенной всякого смысла, это было торжественное шествие, в котором дол-



Полонез под открытым небом.
Картина К. Шлегеля.

жны были принимать участие все гости, не исключая и духовных лиц. Никакие уклонения не признавались и даже считались неприличными, обидными для хозяев дома.[1]

Мазур был также излюбленным танцем шляхты. Из народной среды в шляхетское общество этот танец проник не раньше царствования Сигизмунда III, когда столица Речи Посполитой была перенесена в Варшаву (1596) и когда Мазовия стала играть первенствующую роль в жизни польского народа.

В конце XVII века мазур подвергся французскому влиянию, выразившемуся в употреблении фигур, присущих французским танцам.

Шляхта и в мазур внесла помпезный элемент. По мне-

[1] «Пан Тадеуш» — знаменитая поэма Мицкевича, заканчивается прекрасным описанием старошляхетского бала под открытым небом, начинающегося полонезом.

нию Чернявского, фигуры и па мазура символизировали моменты военной жизни поляков. Притоптывание каблуков живо напоминает гарцование на коне, топот нетерпеливого скакуна. Некоторые коленца изображают пришпоривание лошади. Наклонение головы изображает натягивание поводов; удар каблука о каблук — звякание подков при внезапных поворотах коня и остановках на всем скаку.

Мазур был всегда излюбленным танцем не только шляхетской, но и сельской молодежи. Она любила его веселую, задорную, резко акцентированную музыку, которая зажигает кровь и радует сердце.

Как только музыка заиграет мазур, сельские танцоры в один миг сбегаются в большой круг — «коло» и парами двигаются то в ту, то в другую сторону. Большой круг начинает распадаться на множество маленьких кружков: каждая пара кружится отдельно, точно солнце разбилось на тысячу кружащихся в пространстве планет, точно пчелы вылетели из улья и, отроившись, ждут свою матку.[1]

В первой паре танцует «гетман»,[2] а за ним следует дружина, обязанная исполнять все его приказания.

В мазуре телодвижения и фигуры не придуманы заранее, как во французской кадрили. Они являются результатом личного творчества танцующих. От «гетмана» зависит пустить в ход фигуры старинного танца или ввести новые, что-нибудь добавить, изменить. Он же вносит в танцы красочность и жизнь.[3]

Перейдем теперь к танцам Куявской области. Область эта имеет свой собственный танец — к у я в я к, состоящий из трех частей. Начинается он пешим танцем — полонезом; его па только притоптыванием отличается от обыкновенного мерного шага. Ведущую роль исполняет обычно солидный женатый крестьянин. Когда танцоры несколько раз с пением обойдут избу кругом, ведущий командует: odsíb! (т. е. от себя, направо, в сторону от правой руки

[1] Одна из характерных черт мазура состоит в том, что во время этого танца разговаривать и петь не принято, только слышатся вскрикивания — «гоп, гоп, гу, га», которыми танцоры ободряют друг друга. Напротив, в полонезе принято было разговаривать и петь.

[2] Так в старину польское крестьянство называло своего «бального» дирижера танцев.

[3] C z e r n i a w s k i, стр. 87.

мужчины), и тогда начинается собственно куявяк, состоящий в том, что партнеры становятся лицом друг к другу, мужчина опирается ладонями о талию женщины, а танцорка о его талию, причем руки танцора находятся внизу, он становится как бы осью танца, и в такой позе оба вальсируют справа налево. Танец идет все так же несуетливо, мерными шагами, хотя уже быстрее; но музыка его нередко звучит медленно. Затем танцор освобождает свою правую руку, а танцорка [1] левую, и после команды ведущего: kseb! (к себе, поворот влево) пары начинают кружиться в левую сторону. Эта часть танца называется о б е р к о м. Народ называет его иногда м е л к и м м а з у р о м, но он не обладает свойственной последнему капризной ритмикой, хотя подобно мазуру сопровождается притоптыванием каблуков и всевозможными коленцами. От неожиданных поворотов первой пары остальные танцоры приходят в действительное или притворное замешательство, вследствие чего начинается толкотня, «мельница», и всеобщее оживление еще больше увеличивается. Большая часть песен, подходящих к оберку, носит юмористический характер.

Вращательные движения в куявяке и оберке приводят на память немецкий вальс; тем не менее, и оберек, и куявяк являются чисто польским изобретением и по музыке, и по характеру. Описанный способ исполнения народом своих любимых танцев практиковался везде. Деревенский бал открывался мерным полонезом (ММ. ♪ — 100 — 120 при размере в $^{3}/_{8}$), после чего следовала оживленная «ксебка» (♪ — 160 — 180) или «отсибка» (♪ — 140 — 160).[2]

Надо заметить, что польский крестьянин влюблен в свои родные танцы. На звуки деревенского оркестра молодежь сбегается даже с отдаленных концов деревни.

[1] Иногда бывает и наоборот, причем свободной рукой танцор придерживает полу кафтана.

[2] Кроме этих общих названий, существует много других прозвищ, которыми танцоры наделяют свои любимые танцы: шелкострунный, маковый, дьявольский (где много необычных модуляций) и т. д.



Оберек.
Книжная гравюра серед. XIX в.

У женщин стремление к танцам еще сильнее, чем у их кавалеров. Если парень, заслышав музыку, не сразу поднимется с лавки, его стащит с нее какая-нибудь из находящихся тут же девчат и увлечет туда, откуда доносятся задорные взвизгивания скрипки и гудение «толстой Марины» (контрабаса). Нечего и говорить, что бал, начавшийся под открытым небом или в избе, быстро приобретает очень оживленный характер. Между танцорами и музыкантами устанавливается тесная связь; одинаковое настроение охватывает и тех, и других, тем более, что и те, и другие очень сильны в импровизации. Случается, что «гетман» внезапно прервет музыку и остановит всю свою дружину

для того, чтобы подойти к скрипачу и напеть ему мелодию, под которую желательно танцовать. Скрипач, если даже никогда ее раньше не слышал, с двух-трех попыток воспроизводит ее. К нему присоединяется и остальной оркестр (виолончель, «толстая Марина», а иногда кларнет и бубен). И вот музыка и пение снова налажены, и танцы возобновляются еще с большим одушевлением.

Во время коротких перерывов танцоры любят заигрывать с музыкантами и осыпают оркестрантов ласковыми названиями. Случается, что «гетман», комически нахлобучив на уши капелюх, развязно подходит к оркестру и начинает петь во все горло, затянув какую-нибудь залихватскую песенку. Закончит «гетман» свою песню и танцы продолжаются опять.

Цикл исконных польских танцев замыкается краковяком, резко отличающимся от полонеза и мазура своим двухдольным размером.

В старину краковяк, так же как и полонез, считался «великим» или торжественным танцем; его танцовало не только население Краковской области, но и вся польская шляхта, преимущественно меньшая шляхетская братия. Она-то и придала танцу военный характер. В раннюю эпоху его танцовали парами только мужчины, где один олицетворял рыцаря, а другой — оруженосца. Право гражданства в шляхетской среде краковяк получил при «короле хлопов» Казимире Великом (1310—1370). Даже после перенесения столицы в Варшаву [1] краковяк продолжал спорить из-за первенства с вошедшим в моду мазуром.

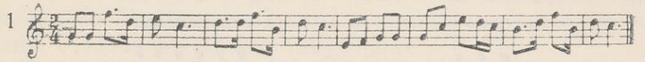
В эпоху Шопена краковяк пели и танцовали преимущественно крестьяне Краковской и Сандомирской областей. Веселая и живая музыка этого танца отражает приволье лесов и полей породившей его страны.

Мелодический материал польские танцы черпают, как мы уже говорили, из народных песен. Следует заметить, что одна и та же песня, изменяясь ритмически, может служить для танцев с разными размерами, например, для двухдольного краковяка и для трехдольного мазура.

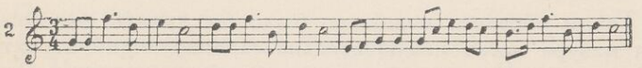
[1] Главный город Мазовии (Mazowsza), одной из крупных областей Польши.

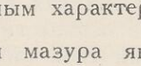
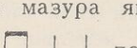
Zbiory Stowarz. I.F.
INSTYTUT FRYDERYKA BIBLIOTEKA

Так, нижеследующий краковяк

1 

при трехдольном размере превращается в мазур:

2 
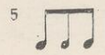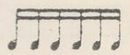
Ритмика и форма польских танцев Музыкальный стиль народной песни вообще и польской в частности зависит от свойств ее ритма, мелодии и гармонии. С этой именно стороны мы и рассмотрим музыкальную структуру польских песен, начав обзор с трехдольных танцев.[1] Наиболее сложным в ритмическом отношении является мазур. Его капризные акценты, перескакивающие с сильной части такта на слабую, сообщают музыке мазура ту размашистость и гибкость, благодаря которым композитор может воспользоваться ею не только для музыкальной картинки сельского характера, но и для изображения глубоких душевных волнений. Самым характерным и общеизвестным ритмическим оборотом мазура является фигура [3]  при размере 3/8 или [4]  при размере в 3/4.
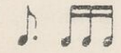
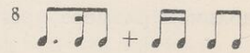
Мазурки народные, оперные, бальные, концертные насыщены такого рода ритмическими элементами. Перебирая в памяти произведения русских композиторов [2] и западноевропейскую классику, мы всегда встретимся с этим чисто польским коленцем. Оно составляет один из существенных частей ритмического рисунка мазура, однако народ никогда им не злоупотребляет, и случаи, когда вся мелодия целиком состоит из повторения этой фигуры, довольно

[1] В этом обзоре приходится руководствоваться исключительно нашими личными изысканиями. Статья Старчевского «Tańce polskie», несмотря на заманчивое заглавие, не выясняет музыкальной структуры польских танцев, хотя отмечает их хореографические особенности (См. Sammelbaende der Internationalen Musik-Gesellschaft, 1900 — 1901: Starczewski, Die Polnischen Tänze, стр. 673).

[2] Как, например, мазурка из оперы Глинки «Иван Сусанин».

редки. В более певучих мелодиях встречаются ритмические обороты другого типа:

5  6 

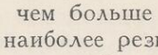
7  8 

Таким образом, ошибочно было бы думать, что мелодия мазура носит исключительно галопирующий характер и что пунктация и дробность ритма обязательны для национального польского мазура. Ритмика последнего гораздо разнообразнее, и ему не чуждо более ровное движение полонеза (см. прим. 29).

Остановимся теперь на вопросе об акцентах.

Капризный стиль акцентовки в мазурке зависит от появления сильного и притом резкого (sforzando) ударения на каждой из трех долей такта.[1]

Однако такое перемещение акцентов не является беспорядочным или неестественным приемом. Прослушав ряд польских мазуров, мы не можем не заметить, что резкий акцент появляется большей частью на той доле такта, на которой находится самая высокая в данной мелодии нота. Это вполне естественно в психологическом отношении, так как скрипач, согласующий свой смычок с резкими телодвижениями танцующих, невольно выделит эти кульминационные звуковые точки. Под сильным ударением находятся также синкопы и ноты, взятые скачком сверху вниз и наоборот.

Чем быстрее несутся танцоры, чем больше ускоряется темп, тем чаще, в силу инерции, наиболее резкий акцент слышится на третьей доле такта 9 . В некоторых случаях, благодаря сильному притоптыванию ногами, появляются три одинаково резких акцента в такте.

Таким образом, мы видим, что акценты находятся в строгой зависимости от мелодического рисунка данного мазура, и стоит только пропеть записанную нотами его

[1] Мы говорим, конечно, о главных частях такта, а не об их мелких подразделениях.

мелодию или даже только посмотреть на нее, как местонахождение главных акцентов очень легко выяснится само собой, в особенности, если мы соединим мысленно эту мелодию с телодвижениями танцующих.

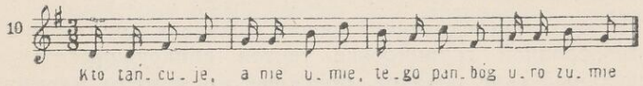
Форма мазуров состоит большей частью из соединения двухтактных и четырехтактных фраз. Сравнительно редко встречается соединение фраз трехтактных и однотактных.

Примеры:

1) Двухтактные фразы (см. прим. 10).
2) Четырехтактные фразы (см. прим. 14).
3) Трехтактные фразы (см. прим. 29, 30).
4) Однотактные фразы (см. прим. 38).

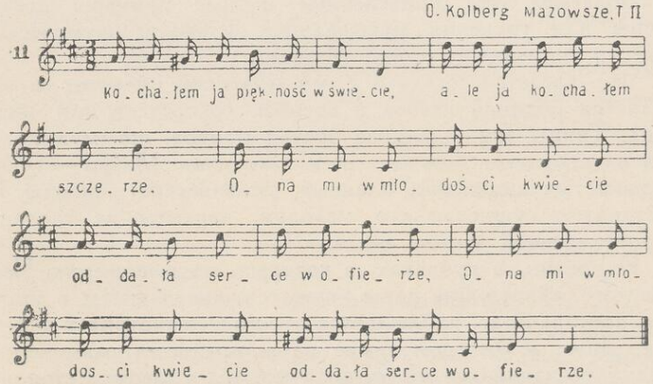
Самыми бедными в музыкальном отношении являются те мазуры, в которых одна ритмическая фигура проходит через всю мелодию.

O. Kolberg Mazowsze, T. II
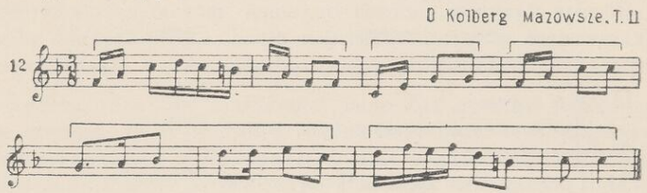
10 

Такой вид мелодии представляет не частое явление. Самая распространенная форма мазура состоит из соединения двух, схожих по ритмическому рисунку, фраз, из которых одна играет роль вопроса, другая — ответа. От такого соединения часто образуется правильный период:

O. Kolberg Mazowsze, T. II

11 

Мелодии лучших по форме мазуров состоят из отдельных неодинаковых по длине и ритмически разнородных мотивов, удачно присоединенных друг к другу. Так, например, в мазуре



хорошо спаяны три ритмически разнородных мотива, причем второй однотактный мотив повторяется два раза. Такты в этом мазуре группируются по такой формуле:

$$\overset{4}{\overbrace{(2+1+1)}}+\overset{4}{\overbrace{(2+2)}}$$

В этих присоединениях одного мотива к другому, в этой разнообразной группировке тактов обнаруживается музыкальный вкус поляков, присущее им чувство музыкальной формы, симметрии.

Вообще лучшими образцами польской народной музыки являются мелодии, под которые танцуется мазур. Ритмические и мелодические обороты именно этого танца легли в основу более протяжных польских песен, которые к танцам не применяются.

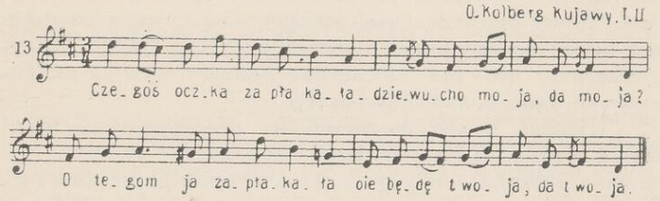
Полагаем, что приведенные нотные примеры достаточны для уяснения музыкальной формы и ритмических свойств знаменитого танца Мазовии.

Что касается соседней с ней Куявской области, то она является родиной ксебок и отсибок (обертасов или оберков). Танцы эти — родные братья мазура, но музыкальная их структура все же несколько иная. Мазур — танец порывистых движений; плавные ритмические эпизоды не составляют сущности его мелодии, акценты не связаны с определенной частью такта.

Напротив, в куявяках, в которых, по выражению Чернявского, танцующие пары кружатся, как планеты в мировом пространстве, наблюдается строгая симметрия в акцентах. Даже в быстром темпе пары кружатся равномерно, слегка раскачиваясь то в правую, то в левую сторону.
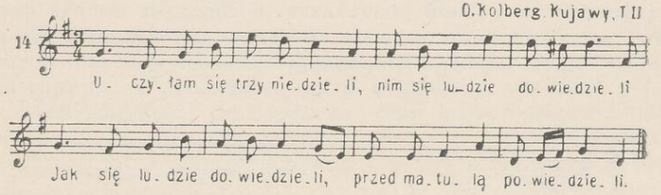
Характерной для куявяка формой является период из двух фраз, причем акценты во второй фразе находятся на тех же местах, что и в первой.

Возьмем для примера куявяк:



Первая половина его мелодии состоит из пары двутактов, вторая — также из пары двутактов с несколько измененной мелодикой, но с той же локализацией акцентов. Такая симметрия очень удобна для правильных, кругообразных телодвижений танцоров: им нет возможности сбиться с такта.

Куявяк (см. прим. 14) состоит из двух четырехтактных фраз, причем два первых такта первой фразы имеют акцент на первой доле, третий — на третьей, а четвертый — на второй доле. На тех же местах находятся акценты и во второй фразе. По ритмическому рисунку и по направлению мелодии обе фразы также совершенно одинаковы:
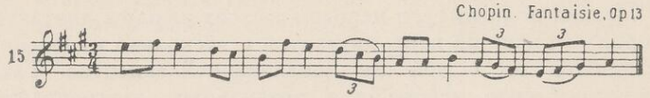


В куявяках вообще чаще, чем в мазурах, встречаются четырехтактные фразы.

Приведенные примеры выясняют, что под мелодии куявяков, в силу их ритмических свойств, нельзя протанцовать капризного по акцентовке мазура. Наоборот, под некоторые мазуры с наиболее выдержанными по месту

акцентами можно танцовать и вальсообразные куявяки и оберки. Ясно также, в чем состоит различие между этими последними и немецким вальсом. Мелодия вальса выдерживает сильные ударения исключительно на первой доле такта; в куявяках же они могут быть и на других долях, лишь бы отдельные ритмические группы распределены были симметрично, в pendant друг к другу. Нельзя не отметить, что эта симметрия придает музыке куявяка несколько однообразный характер.

У Шопена в его фантазии на польские темы ор. 13 имеется показательный образец народного куявяка. Это типичная «отсибка» с акцентом на второй доле такта:
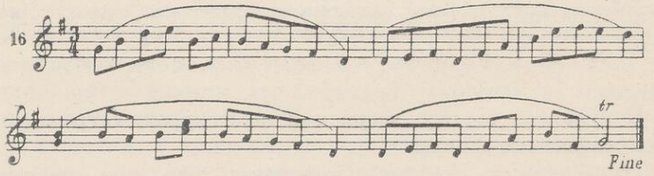
Chopin. Fantaisie. Op 13

15 

Выше мы говорили, что польский сельский бал, так же как и шляхетский, открывался полонезом, который народ обыкновенно называл пешим танцем (chodzony). Но музыка деревенского полонеза не имеет в себе ничего напыщенного, помпезного. Это в полном смысле слова — прогулка. Сельские скрипачи играли полонезы не только во время танцев, но и когда крестьяне возвращались домой с полевых работ.
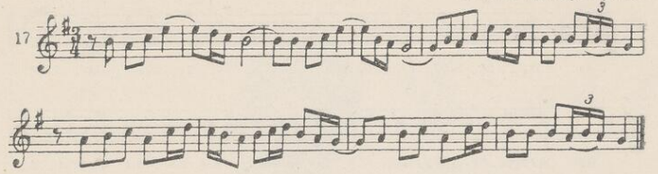
Плавное движение мелодии восьмыми или четвертями с акцентом на первой доле такта, в середине иногда ферматы на половинных нотах с трелью — вот главные характерные черты народного полонеза:

O. Kolberg. Kujawy. T. II

16 
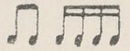
Среди этих пеших танцев встречаются и более разнообразные по ритмическому рисунку полонезы с шестнадцатыми нотами, паузами, синкопами и проч.

O. Kolberg. Kujawy. T. II

17 

Лучшие полонезы, известные в музыкальной литературе, в том числе и шопеновские, имеют мало общего с народными полонезами. Об этом мы упоминали раньше, и к этому вопросу вернемся впоследствии, а пока заметим, что культивированный западными композиторами полонез представляет собой трехдольный танец, мелодия которого начинается с полного такта с сильным акцентом на первой доле.

Характерна в нем фигура сопровождения:

18 

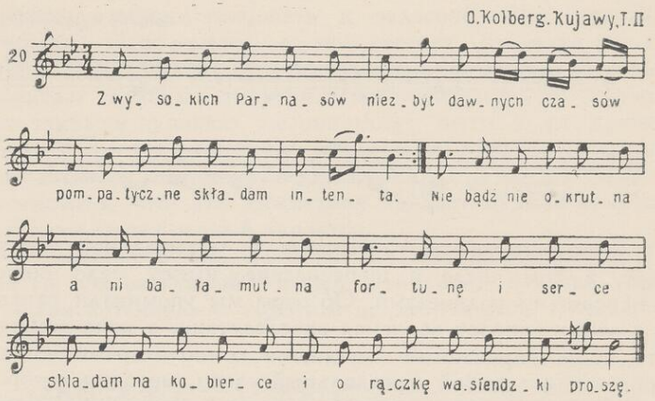
Заключается она на третьей доле такта, имеющей такой ритмический рисунок:

19 

В народном полонезе не может быть и речи о сопровождении, так как музыка его исполняется голосами или на скрипке, а сельский оркестр тянется за мелодией песни, причем контрабас не берет на себя другой задачи, кроме гудения. Поэтому совершенно бесполезно искать в народной музыке мелодию, например, в стиле известного веберовского полонеза Es-dur, где целые ряды шестнадцатых с точками и тридцатьвторых создают иллюзию шаркания ног по паркету.

В смысле формы народные полонезы ближе к куявякам, чем к мазурам. Это можно заметить в примерах 16 и 17.

В шляхетских полонезах вполне естественно встретиться с двухколенной формой, распространенной в музыке Запада:



В смысле древности второе место после полонеза занимает краковяк.

Двухдольный размер, мелодия, состоящая из коротких мотивов, с механической правильностью движущихся то вверх, то вниз, обилие синкоп, оживленный темп — вот его отличительные черты. Мелодии, сплошь синкопированные, встречаются редко. Излюбленная краковяком форма — коротенькие двухтактные фразы.

Обзором музыкального ритма и формы наиболее типичных польских песен, дающих материал для танцев, исчерпывается половина нашей задачи. Другую ее половину составляет вопрос об их мелодии и гармонии.

Мелодико-гармонические особенности польских песен

Характер польских народных мелодий обусловливается сущностью той гармонической основы, на которой зиждется польская народная музыка. Польская народная песня не многоголосна, как русская песня, а унисонна, как у всех других славянских народов. Народ поет свои песни под скрипку какого-нибудь сельского музыканта. Следовательно, о гармонии, образовавшейся на полифонической основе, и речи быть не может. Какие «аккорды» может извлечь из своего инструмента сельский скрипач, когда ему приходится во время танцев импровизировать музыку или быстро запоминать мелодию, которую ему задают сыграть



Деревенский скрипач.

Рисунок неизвестного художника.

нетерпеливые танцоры? У сельского скрипача-самоучки работают обыкновенно только три пальца; четвертый (мизинец) не принимает никакого участия в игре. Поэтому звуки и созвучия, не выходящие из пределов первой позиции, сельский скрипач извлекает свободно: «жарит, — как говорят поляки, — от уха». Он свободно играет интервалы, извлекаемые из пустых струн, терции, которые легко взять, прижимая струны первым и вторым пальцами, септимы, вроде соль — фа, где один звук соль берется на пустой струне, и т. д.

Скрипку свою сельский «граек» беспрестанно перестраивает сообразно с тональностью исполняемой мелодии. Это дает ему возможность не изменять позиции, но в то же время извлекать из своего инструмента звуки, которых при нормальном строе извлечь нельзя, например, фа малой октавы на баске.

Перестроив скрипку на большую терцию вниз, сельский музыкант получает возможность обходиться весьма несложной работой трех пальцев.[1]

Какова же та гармония, контуры которой может обрисовать сельский скрипач при таком упрощенном способе игры на инструменте?

Гармония эта должна быть, конечно, тоже очень проста; она должна состоять почти исключительно из чередования трезвучия или септаккорда V ступени с трезвучием I ступени. Мелодия должна очерчивать именно эти аккорды и состоять преимущественно из отрывков гармонической фигурации.
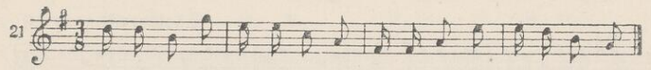
Мы вправе также ожидать в польской народной музыке преобладания мажорного лада над более трудным для исполнения минорным с его вводным звуком. Все это в действительности так и есть.

Вот одна из типичных мелодий, при взгляде на которую становится ясным способ сочинения музыки для мазуров, краковяков и других польских танцев: ясно чувствуется смена доминантовой и тонической гармонии, идущих в таком порядке: I такт — тоника, II — доминанта, III — доминанта, IV — тоника, причем мелодия состоит

[1] Звуки соль и ре I октавы он находит в готовом виде на пустых струнах, квинту фа и до получит, прижимая одним пальцем 2-ю и 3-ю струны, и т. д.

преимущественно из аккордовых тонов и не делает скачков более чем на сексту (гармоническая фигурация), движущихся в одном такте вверх, а в другом вниз (естественное движение смычка):

21
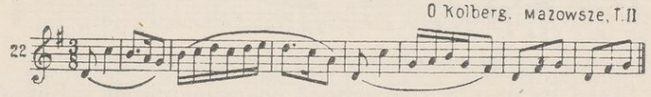


Что касается хода на малую септиму вверх и вниз и задержания верхнего голоса в заключительных каденциях, так широко использованных в мазурах и полонезах, сочиненных русскими и иностранными композиторами, то эти штрихи следует искать не в деревенских, а в городских и шляхетских песнях.

Вот один из немногочисленных примеров народного мазура с ходом на малую септиму вверх:
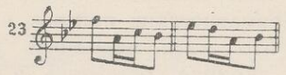
O Kolberg. mazowsze, T. II

22
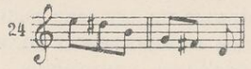


Наиболее употребительные каденции деревенских мазуров имеют такой вид:

23



В середине мелодии в очень большом ходу попевки типа гармонической фигурации и незаполненные кварты (квартовые трихорды), вроде следующих:

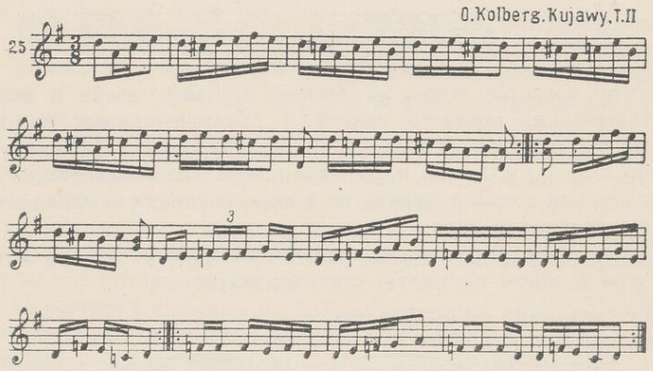
24



Среди польских народных песен имеются и более сложные по мелодике песни, применяющие уже не только обороты, близкие к гармонической фигурации, но отрывки хроматической гаммы [1] и попевки средневековых ладов.

[1] Хроматизм мог проникнуть в польские народные песни из церковной католической музыки, из органных фуг и прелюдий.

Альтерированные звуки в польских песнях имеют двоякое применение: или в целях модуляции, или для окраски мелодии (хроматизм). И то, и другое подтверждается примером:



Бекар на ноте ф а во второй половине песни указывает на появление нового (дорийского) лада, а чередование д о - д и е з и д о - б е к а р в пятом и шестом тактах (от начала) является обыгрыванием звука р е. [1]
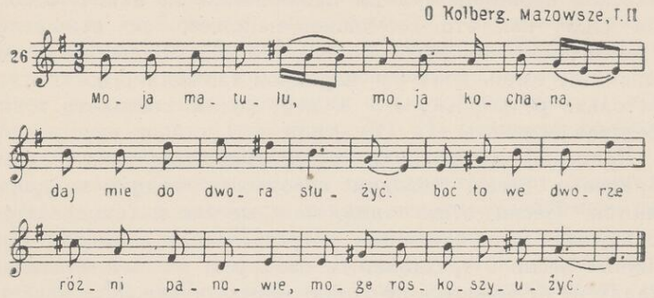
Из анализа хроматических попевок в польских песнях обнаруживается, что хотя народный музыкант может исполнить их на скрипке, оставаясь в пределах первой позиции, однако для исполнения этих мелодий требуется уже более солидная техника и участие в игре четвертого пальца.

Поэтому и в репертуаре сельских музыкантов преобладают более примитивные по музыке песни описанного нами типа. Этим же песням принадлежит количественный перевес в коллекциях этнографов, делавших обыкновенно свои записи на народных балах (Кольберг, Глогер, Машинский и др.).
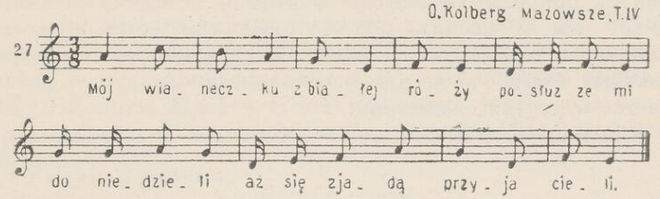
Что касается «глареановских» ладов, то в польских песнях, так же как и в русских, встречаются лады:

[1] Такты эти приводят на память танец Анитры из сюиты Грига «Пер Гюнт».
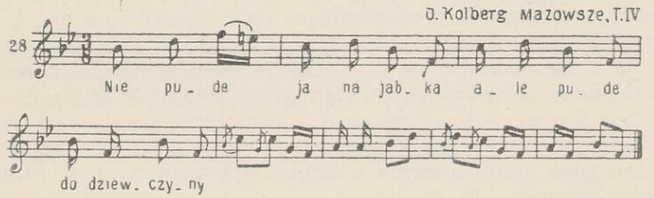
миксолидийский (см. вторую половину песни):
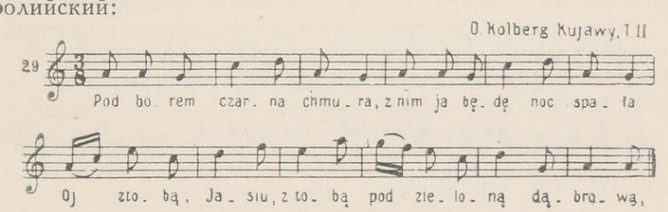


дорийский (см. прим. 25), фригийский:



лидийский:

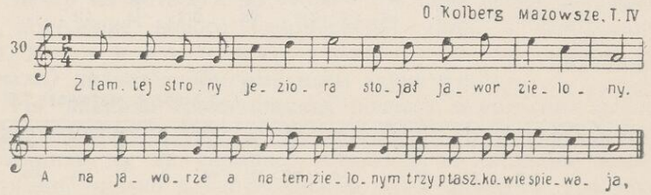


эолийский:

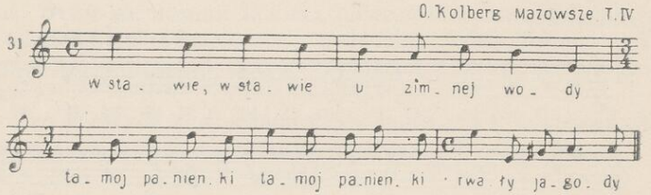


Из сказанного видно: 1) что гармонического здания польской народной музыки наблюдатель не найдет в готовом виде, как это возможно, например, по отношению к полифонической русской песне, и 2) что польская музыка дает лишь контуры народной гармонии, но контуры настолько рельефные, что о ней можно составить точное представление.

Временно мы оставили без рассмотрения цикл бытовых обрядовых песен, мелодии которых к танцам не применяются. Песни этого типа, так же как и танцовальные, пользуются и двухдольным, и трехдольным размером. Протяжные песни с трехдольным размером по музыкальному складу не отличаются от трехдольных танцев. Что касается протяжных песен с двухдольным размером, то музыкальная их природа (в смысле формы и мелодии) несколько иная, чем в песнях, под которые танцуются полонезы и мазуры. Кроме построений из двухтактных и четырехтактных ячеек, в песнях рассматриваемой группы наблюдается и другая симметрия: 3 + 3 + 3+ 3 (см. прим. 29); 3 + 3 + 2+ 2 + 3:



Неприменимая к мелодиям танцев перемена размера в середине песни имеется в песнях протяжных. Так, например, в песне

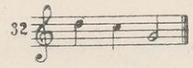


чередуются размеры $^4/_4$ и $^3/_4$.

Таким образом, польскую песню нельзя упрекнуть в однообразии ритмических построений. Сельские музыканты, во избежание монотонности, заботятся также и о варьировании мелодий при повторениях. Вариации эти состоят в дроблении крупных долей такта, причем применяется мелодическая фигурация с диатоническими и хроматическими ходами (см. прим. 25). Из мелизмов большей частью употребляются форшлаги (см. прим. 28).

При варьировании песен, по свидетельству польских этнографов, наблюдаются также невоспроизводимые при существующей нотной системе изменения и сокращения отдельных частей мелодии. Кольберг этой ритмической свободе, присущей песням всех народов, присваивает название tempo rubato (такое обобщение — спорно).

Возвращаясь к протяжным песням, отметим, что, как это видно из приведенных примеров, мелодии их имеют плавное, постепенное движение, с ферматами в конце, иногда и в середине. Наличие некоторых попевок, смешанные размеры и ладовая основа сближают этого рода польские мелодии с великорусскими песнями. См., например, оборот:



Грустные настроения, отраженные в некоторых протяжных польских песнях, были вызваны крепостным положением польского крестьянства.

Основой большей части протяжных дум, свадебных песен и дожинок (песен во время жатвы) является все же мажорный лад; минор встречается реже.[1]

Общие выводы Заканчивая краткий обзор польских песен и танцев шопеновской эпохи, считаем необходимым резюмировать наши главнейшие выводы:

1) Польские песни по происхождению можно разделить на две категории. К первой относятся чисто народные мелодии, ко второй — мелодии шляхетские, частью образовавшиеся под влиянием музыки Запада.

[1] Во II томе Кольберга серии Mazowsze из 362 протяжных песен в миноре поются 50—60 мелодий.

Оба цикла песен имеют много общего, но есть между ними и различия в смысле формы, мелодического рисунка и настроения.

2) В танцах польской народной музыки таятся гармонические родники, гораздо более богатые, чем это кажется с первого взгляда.

3) Одним из оригинальных достижений польского народного творчества является соединение мелодий полонеза и оберка, дающее возможность последовательного изложения двух тем: первой в медленном, второй в быстром движении.

4) Ритмические формы польских танцев представляют образец своеобразного музыкального творчества польского народа, творчества, занявшего, благодаря Шопену, исключительное место в мировой музыкальной литературе.

Как же воспользовался Шопен музыкальными достижениями родного народа? Каково было личное отношение великого композитора к польской народной музыке?

494 О

ГЛАВА II

НАРОДНЫЕ ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА ШОПЕНА

Отказ Шопена от оперного творчества

Годы юности Фредерика Шопена, «годы учения», которые определяют дорогу всякого гения, прошли у Шопена в благодатной атмосфере, богатой музыкально-этнографическими впечатлениями.

Первым учителем юноши Шопена был Эльснер[1] (1769—1854) — известный музыкант, директор консерватории, автор популярных опер в польском национальном духе: «Владислав Локетек» и «Лешко Белый». Руководя музыкальными занятиями Шопена в Главной школе музыки в Варшаве, Эльснер первый оценил рано сказавшуюся у его ученика любовь к польской народной музыке. Однако маститый педагог в некоторых отношениях не совсем понимал сущность любви Шопена к польскому народному стилю.

[1] Мы не говорим о Живном, потому что он был музыкальным руководителем Шопена в детские годы; его занятия с Живным прекратились приблизительно около 1823 г., когда Шопену было 13 лет.



Адальберт-Войцех Живный.
Портрет работы А. Мирошевского.

Эльснер, как и многие музыканты шопеновской эпохи, эпохи возникновения романтической оперы, не представлял себе, что главной целью музыкального творчества может быть что-нибудь, кроме оперы. Идея о том, что именно опера является высшим проявлением музыкального творчества, пустила очень прочные корни в варшавском образованном обществе того времени, что видно, между прочим, из характерного письма сестры Шопена Людвики к своему гениальному брату от 27 ноября 1831 г.

В письме этом есть такое место:

«...Эльснер не хочет видеть в тебе только концертанта и фортепианного композитора, знаменитого исполнителя, так как это ведь легче и менее значительно, чем писать оперы. Но он хочет, чтобы ты сделался тем, к чему влечет тебя твоя природа и к чему она тебя предназначила. Твое место... между Россини, Моцартом и т. д. Твой гений не должен останавливаться на фортепиано и концертах. Ты должен обессмертить себя созданием опер».[1]

Но Шопен, создавая свой собственный музыкальный мир, смотрел на себя, как на фортепианного композитора, как на «душу фортепиано», и к сочинению оперной музыки не стремился. Правда, уговоры Эльснера имели некоторое влияние на Шопена, но вследствие самобытности его таланта влияние это было непродолжительно. Это можно

[1] Hoesick. Chopin, t. I, стр. 429.

видеть из письма Шопена к Эльснеру от 14 декабря 1831 г.:[1]

«В 1830 г., — пишет он, — я хотя и чувствовал, как далеко мне до того, чтобы сравняться с образцом, который я имел в Вашем лице, — но всякий раз, как я пытался к нему приблизиться, я осмеливался размышлять так: «приблизься хоть немного к нему, и тогда, может быть, если не «Локетек», то какой-нибудь «Тонконогий»[2] родится от твоей головы». Но сегодня, видя, что все надежды подобного рода рухнули, я принужден думать о том, чтобы пробить себе дорогу в свете в качестве пианиста, откладывая только на время высшие артистические цели, на которые Вы мне в своем письме совершенно справедливо указываете».



Иосиф Эльснер.
Литография М. Фаянса

Равным образом уговаривал Шопена посвятить себя сочинению польской национальной оперы и его друг, поэт Стефан Витвицкий, на слова которого Шопен написал свои песни ор. 74, изданные после смерти композитора.[3]

С именем Витвицкого связана целая страница из жизни польского общества той эпохи, когда стремление к национальному самоопределению выявилось особенно ярко. Общим стимулом для объединения деятелей польского

[1] Listy Fryderyka Chopina. Warszawa, 1937, стр. 117—118. Это место в письме Шопена звучит, по нашему мнению, не совсем искренно.

[2] «Локетек» (Локоток) и «Тонконогий» — прозвища польских королей средних веков.

[3] Единственный вокальный опус Шопена.

искусства была тогда Польша, ее страдания и слава, ее деревенский и шляхетский быт. Никогда, как увидим ниже, не изменял этим идеям и Шопен, но свою задачу он выполнил по собственному плану.

Стефан Витвицкий принадлежал к передовой варшавской молодежи, собиравшейся для бесед в кофейне «Dziurka» («Дырка»), где бывал вместе с приятелями и Шопен.

Письмо Витвицкого касается вопроса о «славянской опере» и национальной музыке. Это письмо [1] очень характерно и потому приводим его целиком. Вот что пишет Витвицкий:

«Дорогой пан Фредерик! Позволь напомнить твоей памяти о себе и поблагодарить за прекрасные песенки. Они не только мне, но всем, кто их слушал, чрезвычайно понравились; и ты сам согласился бы, что они очень хороши, если бы услышал, как поет их твоя сестра. Ты, конечно, должен стать творцом польской оперы; я питаю глубочайшее убеждение, что ты сможешь им сделаться и, как польский национальный композитор, откроешь для своего таланта неизмеримо богатую область и добьешься необыкновенной славы. Но только постоянно имей в виду: национальность, национальность и еще раз национальность; это почти пустой звук для обычных писателей, но не для такого, как твой, таланта. Есть родная мелодия, как есть родные «килимки».[2] Горы, леса, воды и луга имеют свой родной голос, внутренний, хотя и не каждая душа его воспринимает. Я убежден, что славянская опера, призванная к жизни настоящим чувствующим и мыслящим композитором, засияет когда-нибудь в музыкальном мире, как новое солнце, а возможно поднимется даже выше других, в ней будет столько же певучести, как в итальянской, но еще больше нежности и несравненно больше мысли. Каждый раз, когда я думаю об этом, дорогой пан Фредерик, я всегда утешаюсь сладкой надеждой, что ты будешь тем первым, который сумеет черпать материал из обширной сокровищницы славянских мелодий; если ты не пойдешь по этому пути, то сам добровольно откажешься от чудес-

[1] F. Hoesick. Chopin, т. I, стр. 508—509.
[2] Так в Польше называют крестьянские пестрядинные ткани.

нейших лавров. Подражания оставь другим, пусть ими забавляется посредственность. Ты стань оригинальным, родным; может быть, тебя сначала не все поймут, но настойчивость, постоянство, усовершенствование на раз избранном пути обеспечит тебе славу у потомства. Если ты поедешь в Италию, то хорошо было бы, если бы ты остановился на время в Иллирии или Далмации и познакомился с песнями братского нам народа, а также в Моравии и Чехии. Ищи местных славянских мелодий, как минералог ищет камни — самородки по горам и полям. Ты, может быть, признаешь даже нужным записать некоторые песенные мелодии. Это был бы сборник, весьма пригодный для тебя самого и для этого не надобно жалеть времени. Кто хочет в каком-нибудь искусстве стать настоящим мастером-художником, тот должен иметь в виду высокую цель. Прости меня, что я пишу тебе это; но поверь мне, что эти советы и пожелания вытекают из искренней дружбы и уважения к твоему таланту».

Такой музыкально-этнографической кодой Витвицкий заканчивает свое знаменательное письмо. Однако ни советы Витвицкого, ни возобновленные некоторое время спустя уговоры Эльснера не дали никаких результатов. Под влиянием своего наставника Шопен одно время затевал, вместе со Станиславом Козмианом,[1] написать либретто из польской истории, но план этот до конца доведен не был, и Шопен никогда больше к нему не возвращался.[2]

Отказавшись еще в юности от мысли написать оперу в польском национальном духе, Шопен, тем не менее, уже на заре своей музыкальной жизни находился под обаянием польской народной музыки.

Фактом огромной важности является то обстоятельство, что музыкальное образование Шопена началось и закончилось в пределах Польши. Но если Шопен не стремился к созданию национальной оперы, то он далеко не остался чужд тому национальному движению, которое царило тогда во всех видах искусства.

[1] Козмиан Станислав род. в 1836 г. — известный польский историк, театральный деятель, автор целого ряда сценических произведений.
[2] F. Hoesick. Chopin, т. I, стр. 509.

Реакция против иностранного засилия в музыке началась в Польше уже в конце XVIII столетия, в эпоху победоносного шествия по Европе итальянской оперы. В Польше влияние итальянской музыки было особенно сильно.

В эпоху Станислава-Августа [1] каждый магнат, каждый шляхтич поважнее и почти все сановные представители церкви имели собственный театр, оркестр и оперную труппу, конечно итальянскую. Ко времени основания в Варшаве первого Национального театра, построенного по приказу короля в 1779 году, картина изменяется. Увлекаясь, с одной стороны, сладкозвучными творениями итальянцев, варшавская публика переполняла Национальный театр и тогда, когда там давались оперы, точнее оперетты, примитивные по фактуре, но богатые мелодикой, в польском национальном духе, написанные местным композитором Мацеем Каменским (1734—1821).

Первая его опера «Счастливая нищета» («Nędza uszczęśliwiona», 1778), в которой автор часто пользовался польскими народными мелодиями и ритмами польских танцев, в течение многих лет не сходила с репертуара. Некоторые арии, в особенности ария Каси (полонез), приобрели большую популярность в варшавских гостиных. Другая его опера «Зоська» имела совершенно небывалый успех и была представлена 76 раз подряд в течение 1779 года. Песни, вошедшие в оперу «Счастливая нищета», сочинены, по словам самого автора, «не по-модному, не для критиков, а для того, чтобы и поляки пели».

Идеей вернуть народу его песню в обработанном виде воодушевлены все польские музыканты шопеновской эпохи. И песни из «Зоськи», действительно, пела вся Варшава, что было лучшей наградой ее автору.

Такой же успех выпал и на долю опер Яна Стефани (1746—1829).

Его двухактная опера «Краковяки и горцы» (Krakowiacy i górale) была принята публикой с неописуемым восторгом. Некоторые мелодии, почерпнутые автором из

[1] Станислав-Август Понятовский (1732—1798) — последний король польский, ставленник Екатерины II, большой покровитель искусства и литературы.



Варшава. В центре Главная школа музыки.

Рисунок З. Фогеля.

польской народной музыки, вернулись впоследствии к своему первоисточнику, перейдя в уста того же народа.[1]

Когда Богуславский (директор Варшавского национального театра) поручил Стефани написать вышеназванную оперу, композитор, желая добросовестно исполнить это поручение, ездил каждое воскресенье и каждый праздник по окрестным деревням, чтобы слушать пение, танцы, игру народных скрипачей, а затем возвращался в Варшаву и, вдохновившись слышанным, принимался за сочинение.

Тот же Богуславский предложил несколько своих либретто Эльснеру. Результатом этого предложения явилось несколько опер Эльснера. Лучшими из этих опер считаются «Лешко Белый» и «Владислав Локетек», о которых упоминалось в вышеприведенном письме Шопена.

Младшим членом этой плеяды оперных композиторов национального стиля (говоривших, впрочем, по-немецки

[1] Нам не удалось проштудировать сочинений предшественников Шопена, черпавших материал из польской народной музыки, так как сочинения эти, изданные в Варшаве, Львове и Кракове, составляют теперь библиографическую редкость. Таким образом, пришлось оставить без освещения вопрос о степени влияния на творчество Шопена опер Стефани, Курпинского, Эльснера и других. Необходимо также отметить, что история польской оперы мало исследована.

лучше, чем по-польски) являлся дирижер оперы Кароль Курпинский (1785—1857), написавший больше двадцати опер на польские сюжеты. К лучшим из его опер принадлежат: «Дворец Люцифера» (Pałac Lucypera), «Новые краковяки» (Nowe Krakowiaki) — продолжение оперы Стефани «Краковяки и горцы» и «Чорштынский замок» (Zamek na Czorsztynie). В операх этих автором широко использованы ритмы мазуров и полонезов.

Список варшавских композиторов был бы неполон, если не упомянуть о Михаиле-Клеофасе Огинском (1765—1831), авторе 14 полонезов (и, между прочим, очень популярного «Les adieux à la patrie»), и об Иосифе Козловском (1757—1831), написавшем большое количество полонезов, и в том числе знаменитый «Гром победы раздавайся» на текст Державина.

Да не удивится читатель, не найдя в этом списке Монюшко (1819—1878). Известный автор «Гальки» принадлежал уже к позднейшему музыкальному поколению учеников, а не учителей великого композитора.

Итак, мы видим, что делу создания польской национальной оперы посвятил себя целый ряд музыкантов. Что касается широкой публики, то она, по словам Гезика, чувствовала особенно сильное тяготение к народному элементу в опере, и стоило только заиграть лихой мазур или краковяк, как проносился рокот одобрения, а затем разражалась буря аплодисментов и слышались крики «bis»!

Приложены были усилия и для сохранения богатств народно-музыкальной сокровищницы, доказательством чего служит вышеупомянутый труд (35 томов) О. Кольберга. Кроме песен, он заключает в себе описание быта польского крестьянства и коллекцию рисунков в красках.

Как и многие другие музыканты этой эпохи (тот же Курпинский), Кольберг издал целый ряд гармонизаций польских народных песен и танцев.

Фортепианные пьесы на основе польского музыкального фольклора

Сокровищница польской народной музыки, как видим, весьма интенсивно привлекала к себе сердца варшавских музыкантов, но почти все они смотрели на ее богатства, как на материал для оперы. Неудивительно поэтому, что, несмотря на ряд уже написанных Шопеном

сочинений, доказывающих его превосходное знакомство с польской народной музыкой, друзья его не придавали этому обстоятельству особого значения. Ведь это были фортепианные вещи, а не опера!



Оскар Кольберг.
Литография неизв. художника.

Между тем, помимо полонезов, написанных Шопеном еще в детском возрасте, к тому времени (конец 30-х годов) были написаны: Фантазия на польские темы ор. 13, Краковяк ор. 14, концерт e-moll и концерт f-moll, ряд мазурок, Rondo à la Mazur ор. 5 и др.

В 30-х годах далеко не вся Варшава удовлетворялась «народными операми», преподносимыми ей дирекцией Национального театра. Это видно из процитированного нами письма Витвицкого. Твердя «национальность, национальность и еще национальность», он считал, что композитор с обыкновенными способностями не в силах создать настоящую оперу, что такая задача по плечу только гению. Убеждая своего друга собирать славянские песни, сочинить славянскую и польскую оперу, выражая желание, чтобы Шопен первый обратился за необходимым материалом к народной музыке, Витвицкий как бы игнорирует труды предшествующих музыкантов, начиная с Каменского и кончая Эльснером.

Очевидно, что творчество их не удовлетворяло те круги варшавского общества, которые смотрели на музыкальное искусство более глубоко и предъявляли к нему серьезные художественные требования. Тем не менее (как мы уже отмечали), Витвицкий, подобно многим соотечественникам молодого Шопена, не оценил народной основы шопеновских произведений, вышедших в свет к 1831 году. В Шопене хотели видеть польского национального

композитора в будущем, когда он уже был таковым в настоящем. Во всяком случае, было излишне напоминать о существовании польской народной музыки тому, кто, движимый инстинктом гения, с отроческих лет начал прислушиваться к песне родного народа.[1] В то же время следует отметить, что Шопен относился с большим вниманием и ко всякой другой народной музыке, а не только к польскому музыкальному фольклору. В его биографии можно найти немало документальных данных, подтверждающих его интерес к народной музыке других стран.

Вот что, например, сообщает в своих воспоминаниях немецкий композитор Гиллер, друг Шопена: «Я никогда не забуду тех вечеров, которые мы: я, Шопен и Беллини проводили в уютной квартирке Лины Фреппа, учительницы пения в Париже. Лина Фреппа, уроженка Неаполя, обладала небольшим, но звучным голосом и приводила нас в восторг чудесным исполнением итальянских народных песен или простых песенок старинных композиторов».

Жорж Санд в своих воспоминаниях говорит, что Полина Виардо по просьбе Шопена пела ему испанские народные песни.

Познакомившись в Лондоне с известной шведской певицей Женни Линд, Шопен пишет своему товарищу Гржимале в Париж: «Линд вчера до полуночи пела мне шведские народные песни. Такой же свой собственный колорит, как у наших. У нас славянское, у них что-то скандинавское и совершенно новое. А все-таки мы ближе друг другу, чем итальянец испанцу».[2]

В письме из Эдинбурга к приятелю виолончелисту Франкомму он пишет: «Я наслаждаюсь бесподобными шотландскими народными песнями, хотел бы даже немного подсочинить»[3]...

Чудесный ноктюрн G-dur ор. 37 № 2 в трио имеет французскую народную песню, которую Шопен слышал где-то около Ногана.[4]

[1] Гезик, например, говорит, что деревенские наблюдения дали Шопену больше, чем все его учителя взятые вместе.
[2] Письмо от 17 июля 1848 г.
[3] Письмо от 6 августа 1848 г.
[4] Гезик, т. III, стр. 419.

Влияние сельской и бытовой музыки Варшавы на творчество Шопена

Польские биографы Шопена вполне резонно подчеркивают огромное влияние на склад его творчества сельских впечатлений юности. Да и в детстве маленького Шопена постоянно тянули к себе звуки родной песни, которую ему приходилось слышать в Варшаве. Карасовский приводит рассказ родителей гениального мальчика о том, что, когда во время загородных прогулок с отцом или с товарищами ему случалось услышать песенку или когда до его слуха доносились звуки скрипки из крестьянской хаты или из корчмы, Фредерик, став где-нибудь под окном, казалось, всем существом погружался в эти звуки, внимательно вслушивался в народную мелодию, упивался ее ритмикой, и трудно было оторвать его от этих музыкальных наблюдений. В глубокой задумчивости стоял он и слушал, слушал до тех пор, пока не убеждался, что песня или скрипка окончательно замолкли...

Характерный эпизод передает Вуйницкий о том, как однажды зимой Фредерик, возвращаясь с отцом домой с какой-то вечеринки, проходил мимо шинка и услышал скрипача, лихо исполнявшего на своем инструменте мазуры и оберки. Пораженный оригинальностью этих резко акцентированных мелодий, Фредерик остановился под окном и умолял отца подождать, пока он не дослушает до конца песню деревенского музыканта. Так стоял он, несмотря на протесты отца, целых полчаса, до тех пор, пока скрипач не кончил играть.[1]

Рано проснувшейся страстью к польской музыке Шопен был обязан своей матери, урожденной Крыжановской, женщине, вышедшей из очень музыкальной семьи.

Пани Юстина не была профессиональной музыкантшей, но музыка и пение были ее стихией, были естественным выражением ее нежной, глубоко артистической души.

Мать Фредерика Шопена получила воспитание в семье своих дальних родственников, графов Скарбков, то воспитание, которое приличествовало «паненке из хорошего дома».

Это была типичная провинциалка, до замужества не выезжавшая из деревни.

[1] F. Hoesick. Chopin, т. I, стр. 49—50.
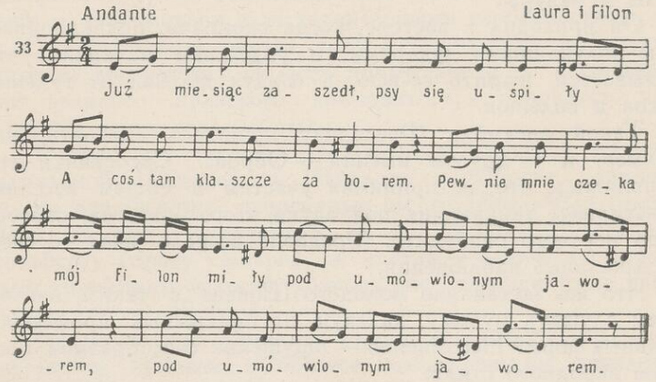


Дом в Желязовой Воле, где родился Шопен.
Рисунок неизвестного художника.

Свой «хороший тон» Юстина Шопен привила впоследствии своим детям, воспитывая их в традициях, которые уважала сама, и несомненно, что под влиянием этой, как ее называли «достойной из достойнейших», женщины создался тот чисто польский стиль жизни, который царил в семье Шопена.

Музыкальному воспитанию своих детей пани Юстина придавала не только эстетическое значение. Она была убеждена, что музыкальность чаще всего идет рука об руку с мягкостью души и утонченностью чувств, между тем как натуры грубые и обыденные чаще всего бывают и натурами немузыкальными.

Мать Шопена отлично играла на фортепиано и была большой охотницей до народных песен, которые в то время распевали все барышни в шляхетских усадьбах. На маленького Шопена игра матери на фортепиано всегда производила сильнейшее впечатление. Не менее сильное впе-

чатление производило на него и ее пение, и ему очень нравились популярные песенки о «Зосе в садочке», о «Двух Марысях», о том, как «Месяц закатился и все собаки заснули» («Лаура и Филон»), которые с одинаковым удовольствием распевали в гостиных, и в «людских», и на кухне.



Польские городские романсы представляют салонную трансформацию польской народной мелодики. Близость к народной мелодике особенно сказывается в области ритмики.

Музыка варшавских городских песен не могла, конечно, остаться без влияния на творчество Шопена, и ниже мы приведем примеры применения попевок, заимствованных из этого репертуара, в мазурках и других сочинениях Шопена.

Тяготение гениального мальчика к звукам польской народной музыки не исчезло с наступлением расцвета его юношеских сил.

Летние каникулы четырнадцатилетний Шопен проводил большей частью в имении Доминика Дзевановского, своего сверстника и товарища по Варшавскому лицею.

Пребывание в Шафарне (имении Дзевановских) давало Фредерику все, что могло дать богатое поместье: общество сверстников и деревенское приволье здоровому и развитому юноше, приехавшему из столицы в деревню, чтобы забыть о скучной латыни, отдохнуть и порезвиться.

В числе развлечений молодежи не последнее место занимало посещение деревенских балов, танцы под открытым небом вместе с крестьянскими парнями и девушками. Вот на этих-то балах для молодого Шопена являлась полная возможность вдоволь наслушаться и песен, и звуков народного оркестра, исполняющего подлинные оберки, полонезы и мазуры.

Он приходил в восторг, когда скрипачи, подзадориваемые полупьяными дударями, в увлечении начинали, что называется, жарить во-всю, а воздух дрожал от гудения басов и волынок.

Такой ансамбль Фредерику пришлось слышать, например, и в другом имении — Оброве. Сверстники его удивлялись, что, не принимая участия в общем веселии, охватившем танцующих под звуки этого оркестра, способного мертвого разбудить, Фредерик всецело ушел в свои музыкальные наблюдения.

Что же заставляло молодого Шопена с таким вниманием слушать музыку, далекую от привычных профессиональных форм? Несомненно — ощущение своеобразной красоты народного стиля.

Иногда какая-нибудь песенная мелодия захватывала Шопена так сильно, что он не успокаивался до тех пор, пока ему не удавалось как следует ее усвоить. Он сам рассказывает, что однажды, будучи в Нешаве, он заметил сидящую на «перелазе» крестьянскую девушку, которая напевала песенку, очень ему понравившуюся. Он раза два прошел мимо забора, чтобы лучше прислушаться к песенке и уловить не только ее мелодию, но и слова. Но когда это ему не удалось, он посулил певице три гроша, если она споет ему всю песню от начала до конца. Девушка долго отказывалась, но наконец исполнила его просьбу.[1]

Излишне говорить, что народную музыку, слышанную в деревне, Шопен отлично воспроизводил на фортепиано с мельчайшими характерными деталями. Сделать это ему было особенно легко, так как он обладал большой наблюдательностью и талантом имитации.

Окрестности Плоцка, где были расположены поместья Шафарня и Обров, составляют часть коренной Мазовии,

[1] F. Hoesick. Chopin, т. I, стр. 65—66.

так что гостивший там Шопен находился не только у источника, а у первоисточника так полюбившихся ему мазовецких танцовальных мелодий.

Несколько лет спустя Шопен гостил летом у Водзинских в их поместье Служево.

По словам Адольфа Стрелецкого,[1] Шопен и здесь пользовался всеми возможностями слушать народную музыку и знакомиться с ее характерными особенностями.

О характерных чертах того музыкального материала, который деревенская Польша предоставила в распоряжение великого польского композитора, говорилось уже в первой части этой работы.

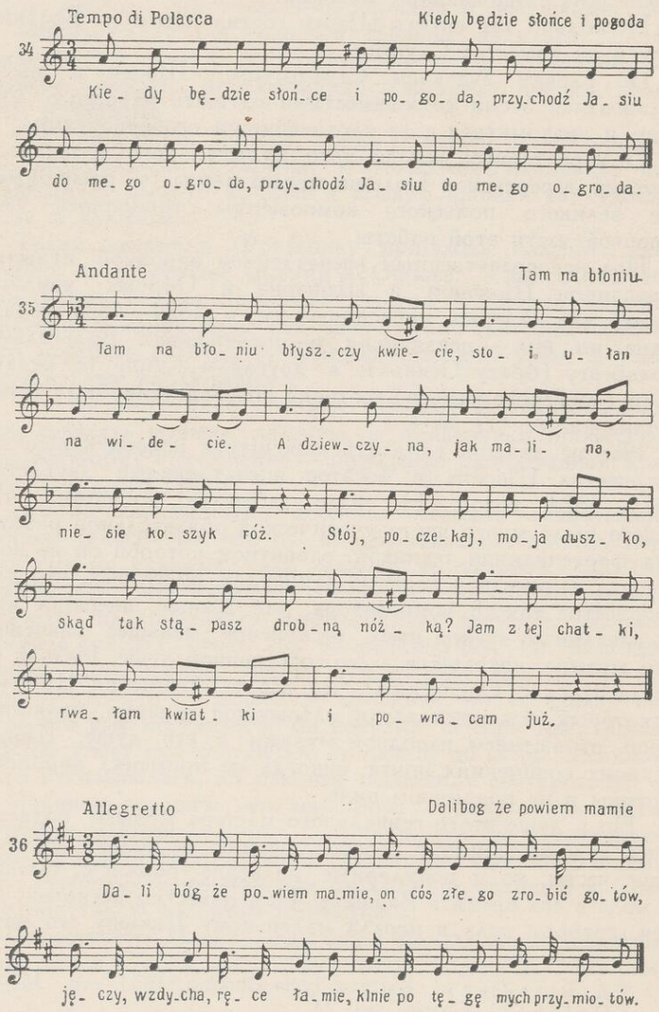
Под непосредственным впечатлением народной музыки, слышанной Шопеном в Шафарне и Оброве, явились только две мазурки, написанные им в 1824—1825 годах. Одна из них — неизданная и посвященная Вильгельму Кольбергу (брату Оскара), а другая — a-moll (с отзвуками еврейского мелоса), которая впоследствии была напечатана как ор. 17 № 4.

Нас не должна удивлять кажущаяся непродуктивность творчества Шопена в богатое впечатлениями двухлетие 1823—1824 годов. Не надо забывать, во-первых, что у него было много чисто ученической обязательной работы над фортепианной техникой, развитием которой он не прекращал заниматься даже на каникулах, во-вторых, что для творчества такого композитора, как Шопен, внешний мир музыкальных звуков имел бесконечно меньшее значение, чем музыка, звучавшая в его собственной душе. Нельзя не согласиться с Опеньским,[2] что все те сочинения Шопена, в которых слышатся звуки мазовецкой деревни, являются лишь отражением народной музыки в его душе. Шопен в своих сочинениях почти никогда не применял народные мотивы в их подлинном виде.

Но в душе этого гениального мастера музыки подверглись художественному перевоплощению не только деревенские песни, но и популярные польские романсы, бывшие в моде в его время в Варшаве. Нам известно несколько песен, которые пела и играла маленькому Шопену его мать.

[1] A. Strzelecki, Karty z życia Chopina, 1901, стр. 36—39.
[2] Opieński. Chopin, стр. 24.

В старинных сборниках сохранились еще такие бытовые романсы.



Что же именно привлекало Шопена в романсовом фольклоре?

Мы смело можем утверждать, что в оперных ариях и в популярных романсах, с детства знакомых Шопену, его внимание привлекала к себе, главным образом, их мелодическая и ритмическая, а отнюдь не гармоническая сторона, так как его творческое воображение создавало для всех этих мелодий гармоническую одежду, бесконечно более роскошную, чем то выкроенное по шаблону музыкальное одеяние, которое было на них надето; главное же, что могло ему в них нравиться, это простота, задушевность и чисто польский национальный стиль.

Предположение, что Шопену не нравились способы обработки польских песен, часто практиковавшиеся в его время, подтверждает он сам своим отзывом о песнях, гармонизованных Оскаром Кольбергом.

В одном из писем к родным (от 19 апреля 1847 г.) Шопен пишет:[1]

«Новаковский отдал мне песни Кольберга; хорошие намерения, но слабые силы. Часто, видя подобные вещи, я думаю, что лучше бы их вовсе не было, ибо эти потуги только искривляют и затрудняют работу гения, который когда-то еще отыщет там правду. А до того времени такие вещи останутся с приставными носами, нарумяненные, с подбитыми ногами или на ходулях и станут посмешищем для тех, кто на них взглянет».

Письмо это написано Шопеном за два года до смерти, но нет оснований думать, что в более раннюю эпоху своей жизни он смотрел менее скептически на гармонизаторские таланты своих современников.

Великий польский композитор, не делая записей народных мелодий и не трудясь над их аранжировкой, обладал тонким пониманием их музыкальной сущности. Он с боль-

[1] Listy Fr. Chopina, стр. 265.

В противоположность Гезику, думающему, что отрицательное впечатление вызвано первым томом «Песен польского народа», Опеньский (Chopin, стр. 83) совершенно основательно утверждает, что такой резкий отзыв не может относиться к превосходному собранию Кольберга.

Опеньский считает, что в приведенном письме Шопена речь идет о дилетантских гармонизациях почтенного этнографа.

шим уважением относился к польскому народному искусству и возмущался отношением к нему многих варшавских музыкантов, не постигавших вдохновенного характера польской народной музыки.

Однажды у него вырвался настоящий крик негодования по поводу профанации польских народных песен.

Вот что он пишет своему другу Титу Войцеховскому об одном земляке, угощавшем его в Париже своей музыкально-этнографической, фальсифицированной стряпней: «Больше всего он портит мне кровь коллекцией своих корчемных бессмысленных песен, с самым дурным аккомпанементом, написанных без малейшего понимания гармонии и просодии и с контрадансовыми заключениями, которые он называет сборником польских песен. Ты знаешь, как я хотел прочувствовать нашу национальную музыку и отчасти достиг этого, поэтому представь себе, как мне приятно, когда он иногда то тут, то там поймает что-нибудь мое, вся красота которого зависит часто от аккомпанемента, и заиграет в корчемном, шарманко-гогочущем, церковно-приходском вкусе. . .»[1]

Авторам тогдашних польских «народных опер» была доступна только самая примитивная обработка народных песен. Опеньский говорит, что «благодаря таким пионерам насаждения народной музыки, как Эльснер, Курпинский и другие, польские песни ничего не выиграли в музыкальном отношении, но зато утратили свой искренний и вдохновенный характер».

Анализ концертной группы произведений Шопена с польским национальным колоритом

Нам предстоит теперь сделать обзор сочинений Шопена с музыкально-этнографической точки зрения.

Из музыкального наследства великого польского композитора даже невооруженное ухо легко выделит вполне определенные группы сочинений, в которых польский национальный колорит выражен особенно ярко. К ним принадлежат его мазурки, Фантазия на польские темы ор. 13 и Краковяк ор. 14 для фортепиано с оркестром, а затем Rondo à la Mazur ор. 5 и песни. Перечисленные произведения — главный объект

[1] Listy Fr. Chopina, стр. 122.

нашего анализа. Во всех этих сочинениях громко звучит музыка польского крестьянства; следовательно, национальный их дух есть не что иное, как живо чувствуемая народная основа их музыки. Что касается полонезов Шопена, то для включения их в эту категорию сочинений нет основания, по причине отсутствия в них черт, присущих народным полонезам. Реальная же связь с народным источником остальных произведений этой категории несомненна.

Связь эта состоит в том, что жизненные элементы польских песен и танцев входят в их музыкальный организм в виде вполне осязаемых мелодических попевок, ритмических построений, гармонических ходов и своеобразных приемов симметрии (форма). Несколько развивая это определение, можно сказать, что этнографическая окраска присуща тем сочинениям Шопена, в которых встречаемся с элементами польской народной музыки (деревенской и городской) как в области мелодии и ритма, так и в области гармонии и формы, т. е. в сфере главных жизненных функций всякого музыкального организма.

Таким образом, степень «этнографичности» шопеновских произведений зависит не столько от количества входящих в их состав элементов народной музыки, сколько от количества вышеуказанных функций, связанных с этими элементами, и от степени важности той роли, которую композитор поручил народным оборотам и приемам.

И действительно, в тех сочинениях Шопена, в общем складе которых первенствующая роль принадлежит элементам польской народной музыки и в которых влияние это сказалось не только в области мелодии и ритма, но и в области гармонии и (хотя бы отчасти) формы, — в этих сочинениях чувствуется внутренняя связь замыслов Шопена с народным музыкальным источником, между элементами личного творчества Шопена и элементами творчества безыменных авторов польских танцев и песен. Склонный к метафорам исследователь мог бы сравнить их с монолитом из двухцветного мрамора, состоящим из неподдающихся механическому разложению частиц того и другого цвета. Надо сказать, что только мазурки Шопена имеют такую, чисто органическую связь с польской народной музыкой.

Но есть и другая группа произведений Шопена, в кото-

рой эта внутренняя связь с польской народной музыкой ощущается слабее по той причине, что не все функции их музыкального организма имеют отношение к польской песне и, таким образом, характерные песенные черты не выступают в них на первый план. Этнографический центр тяжести таких композиций сосредоточивается почти исключительно в тематическом материале.

Обратимся сначала к сочинениям этой группы, т. е. к Фантазии ор. 13, Краковяку ор. 14 и Rondo à la Mazur ор. 5 и песням.

В этих произведениях заметно присутствие общей, руководящей автором идеи, чувствуется стремление влить в классические формы чисто национальное содержание, использовать некоторые подлинные народные мелодии, а также создать оригинальный тематический материал в духе польской народной музыки.

Об увлечении творческой работой в этом направлении Шопен говорит сам в одном из писем своему другу Титу Войцеховскому в конце 1828 г.[1] «Rondo à la Krakowiak окончено в партитуре. Интродукция оригинальна (разрядка наша. — *В. П.*) гораздо более, чем весь я в своем байковом сюртуке. Но Trio еще не закончено».

Однако темы в народном духе, созданные Шопеном для этого Краковяка и для других сочинений рассматриваемой категории (сочинений первоначального периода его композиторской деятельности), не вдохновили его к созданию выдержанной в народном стиле обработки. Если в этой обработке и можно найти несколько штрихов, соответствующих народному стилю основных тем, то этих немногих характерных черточек недостаточно для того, чтобы вся пьеса получила рельефный оттенок «народности».

Фантазию ор. 13 Шопен с большим успехом исполнял в Варшаве и за границей. Сочинение это, которому композитор придал вид попурри из популярных польских песенок, нравилось и полякам, и иностранцам. Поляки легко узнавали любимые напевы, а иностранцы получали представление о мелодической стороне новых для их слуха польских песен. Издана Фантазия в Париже в 1834 г. Как видно из надписей в соответствующих местах, в нее

[1] Listy Fr. Chopina, стр. 34.

вошли популярная песня «Już miesiąc zaszedł»,[1] затем мелодия, сочиненная Курпинским, и куявяк. Собственно чисто деревенским напевом является мелодия куявяка. Она записана Кольбергом в Служеве, где мог слышать ее и Шопен, не раз гостивший в имении Водзинских.

Мелодия вступления к Фантазии, с характерными незаполненными квартами в начале, также несколько напоминает польские народные напевы. Все же остальные «песни», использованные в этом произведении, обязаны своим происхождением профессиональному творчеству.

Что же представляет обработка тем, легших в основу Фантазии ор. 13? Это — ряд блестящих фортепианных вариаций, превративших скромный букет полевых цветов в пышный садовый цветник, целая сокровищница фортепианной звучности, пассажей, фигураций (большей частью на основе темы), словом, серия образцов богатства фортепианной палитры Шопена. Но общий пышный стиль изложения, несмотря на присутствие лирических мест (начальное Cantabile, Lento quasi adagio на тему Курпинского), не соответствует внутреннему музыкальному смыслу основных тем.

Неровность стиля особенно заметна в обработке использованного для заключения Фантазии народного куявяка. Первое и второе его проведения звучат совсем по-народному. Во втором вся мелодия изложена в чистом виде унисонами на расстоянии двух октав, в начальном же проведении первая часть куявяка играется унисонами на расстоянии октавы, а вторая имеет сопровождение, почти везде выдерживающее квинту в басу. Такое изложение живо воспроизводит задорные звуки деревенских скрипок и гудение контрабаса.

Резкая акцентовка и головокружительный темп народного танца также налицо в этих первых двух проведениях куявяка. Начало третьего проведения (в C-dur) изобилует теми же народными оборотами, что и первые два, но уже переход к дальнейшему tutti, в особенности отрывок

[1] Этими словами начинается старинный польский романс «Лаура и Филон» (текст Курпинского), включенный во все популярные сборники польских песен. Но мотив, изложенный у Шопена, совершенно не тот, который напечатан в этих сборниках. Вероятно, во времена Шопена была в ходу и другая мелодия на те же слова.

после соло фаготов, равно как и ход между вторым и третьим проведениями, а также и вся кода Фантазии, частично построенная на теме куявяка, имеют мало общего с народной музыкой. Четкий ритм народного танца сменяется мало рельефными в ритмическом отношении ползучими пассажами, из гармонии исчезают излюбленные деревенские квинты в басу, мало-помалу фортепиано и его стиль вступают в свои права, деревенские скрипки и контрабасы, исполнив эпизодические отрывки, умолкают, чтобы дать место звукам менее колоритного, но блестящего заключения.

В обработке темы Курпинского (похожей на украинскую мелодию) и песенки «Już miesiąc zaszedł» незаметно черт, характерных для музыки польского народа. Но народный колорит чувствуется в оркестровой партии, излагающей тему Курпинского. Здесь мелодия, порученная кларнетам, вырисовывается на органном пункте виолончелей, у которых почти беспрерывно звучит квинта.

В Rondo à la Krakowiak op. 14 значительное место отведено оркестровым tutti, излагающим темы в простой, отвечающей народному складу гармонизации, и потому этнографический колорит этого произведения гораздо ярче, чем в Фантазии.

В особенности стильно изложена и оркестрована оригинальная тема вступления, сочинение которой так увлекло Шопена. Чередования тонического и доминантового трезвучия, органный пункт на тонике, соло кларнета, канонически имитирующее заключительную часть фортепианной партии вступления, равно как и эта партия, изложенная унисонами на расстоянии двух октав, — все эти приемы придают музыке интродукции широкий, чисто народный характер.[1] Такой же простотой и стильностью проникнута и оркестровая партия побочной темы.

Для главной партии Rondo взята мелодия типичного веселого краковяка F-dur. Следующий за нею (после небольшого оркестрового эпизода) пространный ход по музыкальному содержанию имеет мало общего с незатейливой, но ритмически характерной музыкой народного краковяка. Впрочем, в двух-трех тактах появляется синкопированный ритм, да в самом конце хода оркестр категорически напоминает о теме в A-dur.[1] Все же остальное, как и в Фантазии op. 13, т. е. и мотивы для секвенции, и мелодическое содержание фигураций, и модуляционная канва не вызывают мысли ни о народных песнях, ни о сельском бале.

[1] Начало a-moll'ного концерта Грига весьма напоминает эту интродукцию.

Фортепианное соло, следующее за побочной d-moll'ной партией, является вариацией этой партии, содержательной в общемузыкальном смысле, но не имеющей этнографически характерных черт. Заключительная партия Rondo[2] начинается мотивом, ритмически похожим на тему главной партии. Конец заключительной партии — кода — построен на мотиве главной партии, утратившей здесь свой характерный ритм.

Rondo à la Mazur op. 5 (к анализу которого переходим) сочинено в 1828 г., т. е. в пору, наиболее богатую для Шопена фольклорными впечатлениями.

Если исключить из поля наблюдения неколоритный материал двух-трех связующих звеньев, то вся остальная музыка этого Rondo оставит впечатление картинки сельского бала, где танцоры откалывают оберка, куявяка и мазура.

Первая тема Rondo в темпе vivace не что иное, как типичный оберек, состоящий, как всегда, из двух тактов с акцентом на третьей доле второго такта. С другой стороны, очень заметен стиль куявяка во второй, B-dur'ной теме. Четырехтактные построения, симметрия акцентов, умеренный темп и плавное движение мелодии то вверх, то вниз на фоне выдержанной квинты в басу (tranquillo e cantabile) — все эти черты не присущи порывистому мазуру, в честь которого названо Rondo, а именно куявяку, под музыку которого плавно кружатся танцующие пары.[3] Типичные признаки мазура появляются в модулирующем

[1] Перед этими оркестровыми репликами в мелодической фигурации фортепиано встречаются обороты, имеющие сходство с темой.

[2] По мелодическому и гармоническому содержанию она имеет большое сходство с темой этюда F-dur op. 25 № 3.

[3] Благодаря мазурообразной фигуре аккомпанемента в данном отрывке получается соединение двух разнохарактерных ритмов — своего рода ритмический контрапункт.

эпизоде, служащем переходом к репризе. Основной мотив этого хода проведен в басу (il basso ostinato) и служит для тактовых построений, воспроизводящих типическую ритмику мазура. Так и рисуется «гетман», наклонивший голову вперед и приостановивший танец для того, чтобы уловить утерянный танцорами такт (вследствие его внезапной команды «odsib»), вывести дружину из притворно-растерянного состояния, прекратить переполох, называемый польскими крестьянами «мельницей», и ринуться снова вперед под музыку огненного оберка.
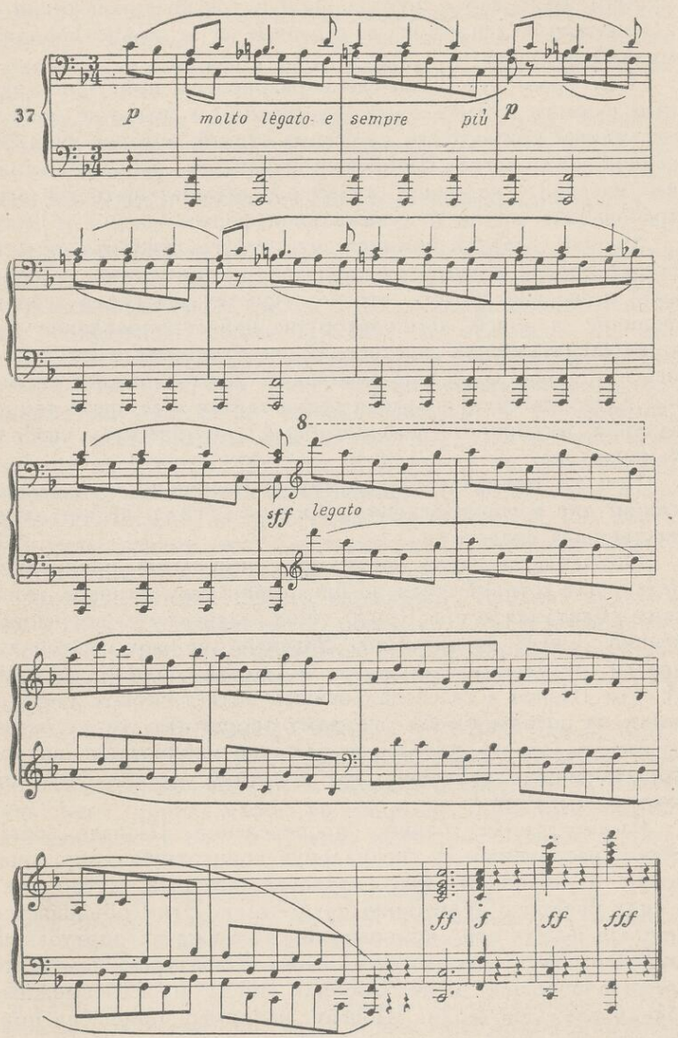
И, действительно, в промежуточной партии после ритмической и модуляционной «мельницы» появляется первая тема Rondo, т. е. симметрично акцентированный, идущий, как всегда, в темпе vivace оберек.[1]

Таким образом, музыка Rondo à la Mazur, начиная с B-dur'ной части tranquillo e cantabile и кончая началом репризы, является образчиком вторжения народной музыкальной формы в сочинение композитора. Для полноты этой формы в рассматриваемом произведении Шопена нехватает только перед B-dur'ной темой какого-нибудь эпизода в умеренном темпе, по характеру напоминающего неторопливый народный полонез, тот «пеший» танец (chodzony), которым обыкновенно начинался сельский бал и за которым всегда следует куявяк и оберек.

Мы видим, что Rondo à la Mazur op. 5, принадлежащее к ранним сочинениям Шопена, представляет для музыканта-фольклориста очень благодарный объект наблюдения.

В Rondo этом, создавшемся под свежим впечатлением слышанной на каникулах народной музыки, Шопен в п е р в ы е и, может быть, интуитивно воспроизводит почти в полном виде з а м к н у т ы й цикл народных танцев, причем для слушателя ясно, что форма концертных фантазий, попурри, рондо и пр. гораздо менее пригодна для художественного воспроизведения народного стиля, чем это принято было думать в эпоху Шопена и Листа. Из анализа этого произведения видно, что условные рамки высокораз-

[1] По словам А. Полиньского (Chopin, стр. 102), исключение составляет только один популярный в Польше оберек с акцентом на первой доле каждого третьего такта. Мелодию этого оберка нам слышать не удалось.



витых форм композиции не соответствуют складу народной музыки. Ведь даже двухколенной и трехколенной песни со всяческими каденциями в середине и в конце народная музыка не знает.

Еще более чужды ей схемы разработок, присущие крупным формам музыкальных сочинений, и мы уже видели наглядный пример того смешения стилей, которое являлось всякий раз, когда Шопену приходилось использованный им материал народной культуры обрабатывать согласно требованиям крупной музыкальной формы.

Вообще следует помнить, что строго стильная тематическая работа в широком масштабе неприменима к польской песне уже потому, что по существу эта песня неполифонична, и в ней композитор не найдет оправдания для контрапунктических построений, необходимых в более или менее крупном по форме сочинении. Другое важное стеснение для обработки польской песни таится в ее чисто танцовальной ритмике, ограничивающей ритмическую свободу композитора.

Чем же объясняется избранный Шопеном, мало подходящий для воспроизведения народного стиля выбор художественных средств?

Объясняется этот факт той, несколько прикладной целью, для которой, судя по биографическим данным, написаны Фантазия и оба Rondo. Под натиском современных веяний, юный воспитанник Эльснера не мог не соблазниться ролью пропагандиста искусства родного народа. И если Шопен в своей дальнейшей артистической деятельности не посвятил себя оперному творчеству, то служение музыке польского народа в качестве пианиста и автора фортепианных сочинений, как известно, всегда было его заветной мечтой.

Рассмотренные ранние произведения Шопена составляют, несомненно, ту специальную концертную серию сочинений в народном духе, создавая которые, автор имел в виду большую аудиторию слушателей. Этим объясняется крупная форма этих композиций, а также их виртуозный характер. Этот вид музыкальной литературы был в то время в большой моде. Любили тогда и всевозможные грандиозные ансамбли. Шопену, например, пришлось принимать участие в исполнении «Полонеза» для 6 форте-

пиано, соч. Калькбреннера, на концерте в Париже 25 февраля 1832 года. В программах варшавских и заграничных концертов Шопена до 1841 года совершенно отсутствуют его фортепианные сочинения чисто камерного, интимного характера.
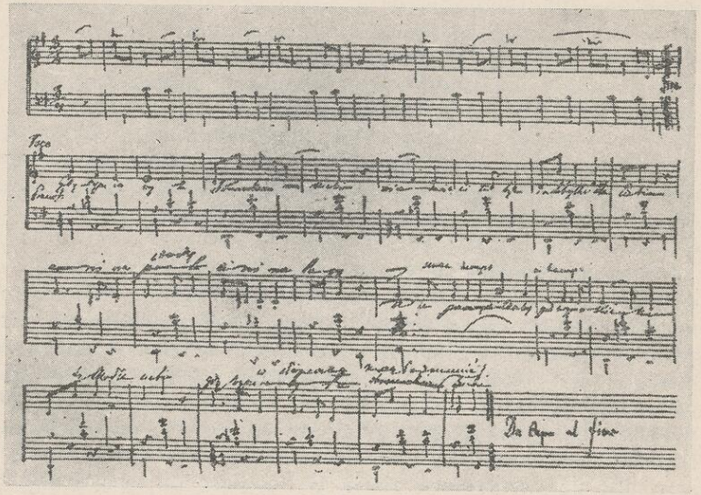
Свои мазурки он впервые исполнил перед большой публикой лишь в 1841 году в Париже. До этого он выступал с произведениями импозантного стиля, в числе которых были Es-dur'ный полонез и оба фортепианных концерта — e-moll и f-moll.[1]

В эпоху Шопена не только современных ему рядовых слушателей, но и специалистов-музыкантов нисколько не удивляло смешение стилей в шопеновских произведениях этой «концертной» серии. Публика не отличала все эти «рондо» и «фантазии» от свободной импровизации на народные мелодии, тем более, что по обычаю выдающихся музыкантов, неуклонно соблюдавшемуся в те времена, Шопену часто приходилось импровизировать на заданные кем-либо из слушателей темы. В Варшаве он обыкновенно выступал с блестящими импровизациями на мелодии популярных польских песенок. Так, на концерте 22 марта 1830 года темами его импровизаций послужили песни: «Свет суровый» и «В городе странные нравы».

Особенно угодил Шопен варшавской публике включением в свою Фантазию ор. 13 романса о «Лауре и Филоне». По словам одного из рецензентов, Шопен, варьируя этот романс, «словно выговаривал слова Już miesiąc zaszedł» и т. д.

Возвращаясь к разбору Rondo à la Mazur ор. 5, заметим, что гармонии некоторых мест этого произведения очень напоминают звучность народного оркестра. К числу таких мест принадлежит упомянутый B-dur'ный эпизод с его квинтами в басу и чудесно звучащий отрывок в коде,

[1] Любопытно, что концерты эти Шопен играл не сразу, а по частям и притом в один и тот же вечер. Так, в Варшаве 11 октября 1830 г. порядок исполнения был такой: симфония Гернера, Allegro из концерта Шопена e-moll, ария с хором, наконец, Adagio и Rondo из концерта e-moll. Подобный же план исполнения был и на вечерах 17 и 22 марта 1830 года. Этот дикий для нашего времени обычай существовал и у нас в России в 30-х годах прошлого столетия (см. Ст. Смоленский «80 и 60 лет назад»).



Автограф романса Шопена «Желание».

построенный на педали F. Не фортепиано, а волынка звучит в этом месте коды (molto legato e sempre più p.), но это нежное звучание резко прерывается финальным пассажем.

Несмотря на неровность стиля, явившуюся результатом необходимости приладить к картине не по мерке сделанную раму, Rondo à la Mazur, функционально связанное с народной музыкой (мелодия, ритм, гармония и частью форма), производит в смысле непосредственной передачи народной музыки более яркое впечатление, чем Фантазия и Краковяк.

* * *

Вокальные произведения Шопена Перейдем к циклу вокальных сочинений Шопена, к его 20 «песням», дошедшим до нас в виде посмертного издания и написанным на слова польских поэтов, преимущественно Витвицкого.

Шопен, по словам одного из его польских биографов —

Сикорского, не был склонен к сочинению вокальной музыки, не любил итти за чужой мыслью и подчиняться настроению автора стихотворения. Этим объясняется скептическое отношение Шопена к своим песням и его нежелание выпустить их в свет.

Но и в этих неопубликованных самим автором вокальных миниатюрах, так же как и в сочинениях концертно-виртуозной серии, живо чувствуется народное направление музыкального мышления Шопена. Везде, где позволял смысл текста, он не поскупился на штрихи, заимствованные из польской народной музыки. К целому ряду своих песен:[1] «Печальные волны», «Литовская песня», «Прочь с моих глаз», «Вестница», «Колечко», «Моя баловница», «Желание», «Пирушка»,[2] — Шопен применил форму народных вокальных мазуров с наигрышами. Наигрыши эти исполняются сельскими музыкантами большей частью на скрипке и служат, как всегда в народных песнях, то прелюдией, то дополнением к пению.[3]

Такую же роль в перечисленных романсах играют фортепианные réfrains, по мелодии, ритму и гармонии весьма близкие к ритурнелям свадебных оркестров польской деревни.

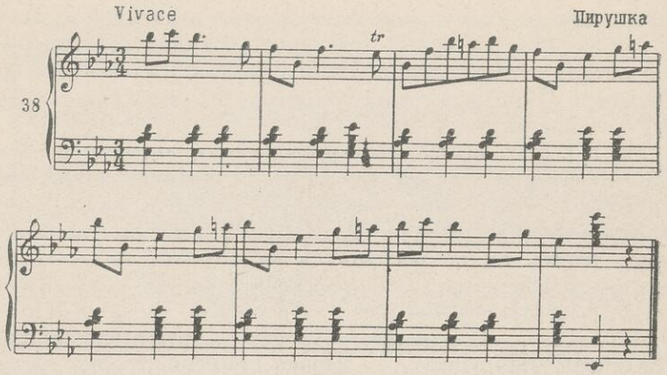
Особенно характерен заключительный наигрыш «Пирушки», с его чисто обрковой мелодией, распадающейся на однотактные и двутактные ритмические звенья, и выдержанной нотой Es в басу:[4]

[1] Полиньский подчеркивает, что романсы Шопена по сравнению с песнями Стефани, Эльснера и Курпинского являются образцовыми произведениями искусства; эскизность их объясняется тем, что они сочинялись ad hoc, под влиянием какого-нибудь значительного момента в личной жизни автора. Так, «Желание» было написано в альбом Марии Водзинской (1835), долгое время считавшейся невестой Шопена. Весть о ее браке с графом Скарбек вызвала романс «Колечко» (1841). «Пирушка» сочинена экспромтом перед отъездом Шопена за границу, когда его товарищи поднесли ему чашу, наполненную польской землей (1830).

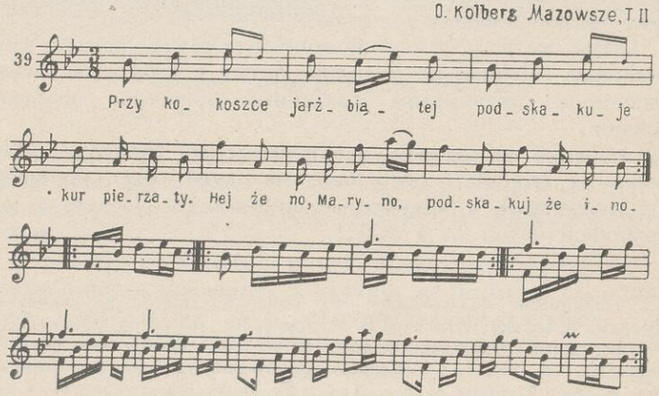
[2] «Hulanka» — означает «Пирушка», а совсем не «Вакханалия», как неправильно переведено в издании Юргенсона.

[3] В русских песнях наигрыши исполняются большей частью на жалейках.

[4] Elfentanz e-moll Грига очень напоминает вступительный наигрыш «Пирушки».
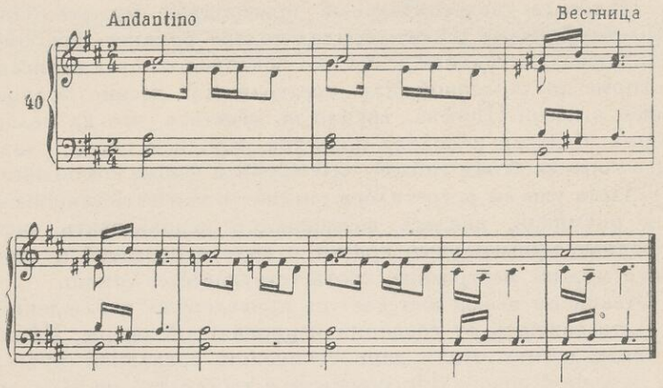


По характеру он очень близок к наигрышу песни «О пестрой курице»:



Не менее колоритна ритурнель в романсе «Вестница» в стиле краковяка (размер $^2/_4$), чисто танцовальная мелодия которого звучит на фоне квинты ре — ля: [1]
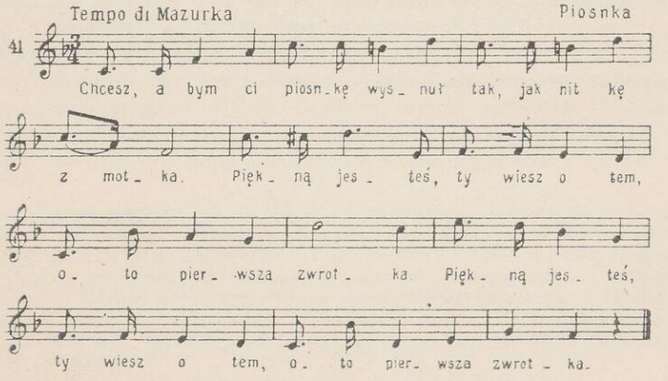
Но не только фортепианные вступления и дополнения сообщают перечисленным романсам Шопена народный

[1] В «Литовской песне» обращает внимание мелодическое сходство g-moll-ной интермедии с мазуркой ор. 17 № 3. В романсе «Печальные волны» фраза: «Оттого-то эти волны так печали вечной полны» напоминает начало трио в b-moll'ной мазурке ор. 24 № 4.



характер. Музыка почти каждого из них в целом и по ритму, и по мелодии звучит то как истый народный мазур («Пирушка»), то как грустная сельская песенка («Вестница» и «Падают листья»), то как сентиментальный романс из репертуара пани Юстины («Желание»).

Романс «Желание», по ритму — мазурка, богат излюбленными польскими мелодическими оборотами, встречающимися, между прочим, в одном из приведенных нами куявяков (см. прим. 16), а заключительная каденция этого романса напоминает популярную песню «Chcesz abym ci piosnkę wysnuł».



Наиболее употребительный в народной музыке однокуплетный склад Шопен придал только романсу-экспромту «Пирушка»; остальные вещи его вокального опуса написаны в форме двухколенной или трехколенной песни. Вслушиваясь в песни Шопена, трудно не заметить, что их мелкая форма, близкая к складу польской народной песни, оказалась гораздо более гибкой, чем крупная форма композиции.

Здесь уже не встретилось опасности надоесть танцовальной ритмикой, явилась возможность использовать чисто народные музыкальные краски в виде наигрышей и сообщить музыке настроение, соответствующее ее стилю.

Какой же вывод вытекает из приведенных наблюдений?

Отказавшись от создания национальной оперы, Шопен в своих песнях отдал дань сочинению вокальной музыки на народной основе. Но романсовое творчество не было его стихией; в этой области он не мог оставаться самим собой. И только мазурки являются именно той формой, в которой Шопен смог до конца высказаться, как национальный композитор, оставаясь в пределах жанра, присущего его творческой индивидуальности.

ГЛАВА III

НАРОДНЫЙ СТИЛЬ В МАЗУРКАХ И ДРУГИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ШОПЕНА

Главнейшие штрихи, заимствованные Шопеном из народной музыки

Создание мазурок нельзя приурочить к какому-нибудь определенному времени композиторской деятельности Шопена. Они создавались в разные годы его недолгой жизни, но, как и большая часть произведений его зрелой поры, приведены в окончательный вид за границей; [1] в них ясно отражается присущая патриотам-эмигрантам влюбленность в образы, навеянные воспоминаниями о далекой родине. В тех случаях, когда мечтами Шопена всецело овладевали воспоминания о польском сельском быте, из-под его пера возникали такие шедевры народного

[1] Серия мазурок ор. 6, 17 и 24, по мнению Опеньского, сочинена еще до отъезда за границу, в Варшаве, а отделка и обработка этих опусов для печати произошли в Париже между 1831 и 1835 годами.

Даже в своей «пальмийской» мазурке, сочиненной на острове Майорка, Шопен повествует, как всякому слушателю ясно, о Польше, а не об экзотической роскоши и сказочной красоте Балеарских островов (в средней части, правда, имеются обороты, присущие итальянскому мелосу).

стиля, как мазурки № 34 (ор. 56 № 2) и № 28 (ор. 41 № 1) и ряд других мазурок эпически-звукописного характера.

Слушающему эти композиции кажется, что автор только что побывал где-нибудь в окрестностях Плоцка, на деревенской свадьбе и под свежим впечатлением здорового веселья спешит зарисовать нотами картину танцев под открытым небом и зафиксировать звуки примитивного сельского оркестра. А между тем, такие типичные моменты из жизни польского села Шопен воспроизвел, живя под небом Франции, за сотни миль от какого-нибудь Плоцка или Служева, и притом спустя не менее десяти лет после того, когда он мог в последний раз собственными глазами видеть изображаемую им картину (мазурки эти написаны после 1840 года).

По свидетельству Листа, Шопен сам любил называть свои мазурки картинками (obrazki). Такое название, конечно, как нельзя более приложимо к перечисленным мазуркам, так как в этих насыщенных элементами польской народной музыки поэмах автор, находясь во власти образов, навеянных (разумеется, в прошлом) столько же звуковыми, сколько и зрительными впечатлениями, весь погружается в звуковую живопись.

Подобно Тургеневу, он мысленно бродит по родной земле, и образы её проходят в его воображении сквозь призму личных переживаний.

* * *

Уже по рассмотренным ранним сочинениям Шопена можно судить о том, какие именно элементы польской музыки облюбовал его творческий гений.

Прежде всего Шопен культивировал богатую ритмику трехдольных танцев и выдвинул особенности каждого танца как в области акцентовки, так и в области тактовых построений.[1]

[1] Носковский (стр. 26) пишет: «достойно внимания то обстоятельство, что художник (Шопен), одаренный такой впечатлительностью к народной музыке, только слегка коснулся краковяка. Не думаю, чтобы ритм его не нравился Шопену, но скорей он просто не знал краковских мелодий, ибо всю свою молодость провел в Мазовии и на Куявах, не был никогда долго в окрестностях Кракова и не имел возможности прислушиваться к мелодиям у первоисточника».

Мы видели далее, что порядок, в котором обычно исполняются танцы на сельских балах, использован Шопеном в качестве музыкальной формы, дающей возможность последовательного изложения двух тем, контрастирующих по ритмике, темпу и отчасти настроению. Даже в «мельнице» неопределенное топотание на месте, которое обычно бывает у танцоров перед финальным оберком, превращается иногда у Шопена в переходную, модулирующую часть пьесы.

К приемам чисто народной музыкальной формы следует, конечно, причислить и однокуплетный склад, и ритурнели (наигрыши) некоторых его романсов.

Связь шопеновской мелодии с народным источником также достаточно иллюстрируется сочинениями рассмотренной нами серии. Кроме песенных мелодий, вошедших в них целиком, ухо без труда выделит ряд попевок, близких к излюбленным польской песней мелодическим оборотам.

Что касается народной гармонии, то, как мы видели, Шопен использовал сочетания, доступные ансамблю народных скрипок и волынок, угадав характерные штрихи инструментальной народной музыки. Он культивировал и чередование доминантаккорда с тоническим трезвучием, и ходы октавами и унисонами, и выдержанные квинты в басу.

Таковы штрихи, заимствованные Шопеном из польской народной музыки и опоэтизированные им в сочинениях, принадлежащих к варшавскому периоду его творчества.

Все эти штрихи приобретают особую выпуклость в его мазурках вследствие миниатюрности формы последних. Но для мазурок Шопен делает и новые позаимствования из народной сокровищницы. Кроме обычного мажорно-минорного лада, он применяет средневековые лады, отрывки восточной гаммы и хроматический звукоряд.

Ритмика мазура, куявяка, оберка и вальса

Обращаемся теперь к более детальному анализу мазурок Шопена, и прежде всего их ритмической стороны. При таком анализе мы обнаруживаем, что знаменитому мазуру Шопен в этих своих «картинках» (obrazki) не предоставляет полной гегемонии. Эту гегемонию мазур разделяет с куявяком, оберком и даже вальсом.

Польские исследователи признают трудность вполне точного определения танцев, входящих в состав мазурок Шопена.[1] Самый надежный критерий — несомненно форма и ритмика, базирующиеся на наблюдениях за распределением акцентов, мотивов и фраз. Мы уже говорили о ритмических особенностях народных мазуров и куявяков. Очень ценные указания относительно мазура, куявяка и оберка дает Полиньский в своей книжке «Chopin» (стр. 101). «Они, т. е. эти танцы, — пишет Полиньский, — имеют размер $^3/_4$ или $^3/_8$, но различаются между собою по акцентуации, темпу и настроению (хотя Шопен некоторым своим, якобы, мазуркам, вернее оберкам и куявякам, давал медленный темп). Итак, в мазуре акцент может приходиться согласно фантазии композитора на любую часть такта: первую, вторую, третью, на первые две, только на третью или на все три; настроение обычно веселое, задорное (у Шопена в его мазурках часто бывает элегическим — сентиментальным), темп умеренно-оживленный.

В куявяке главное ударение падает на ту или иную часть четвертого такта... В оберке акцент появляется обычно на третьей доле второго такта (за исключением лишь одного, очень популярного в Польше, оберка с акцентом на первой доле каждого третьего такта); настроение — веселое; темп быстрый».[2]

[1] Выводы польских исследователей не блещут научной точностью. Вот одна из характеристик, сделанных Гезиком (Chopin, 794): «Мазурка C-dur (op. 56 № 2) — вполне крестьянская, наиболее типичная мазурка — оберек с резким польско-куявским характером. Только поляк может почувствовать как следует эту мазурку мазурок». Голословно утверждение Старчевского, что такая-то мазурка Шопена — несомненный куявяк, а такая-то — типичный мазур. Ритмическая характеристика польских трехдольных танцев, сделанная Носковским и Гезиком, не иллюстрируется нотными примерами из польских народных песен, вследствие чего читателю, не знакомому с польской народной музыкой, трудно ориентироваться в вопросе о роли польских народных танцев в мазурках Шопена.

[2] В явном противоречии с этой характеристикой находится указание Полиньского (стр. 101), будто начало и вторая часть мазурки Шопена № 25 (op. 33 № 4) написаны в ритме оберка. Как в первой, так и во второй части этой мазурки совершенно отсутствует характерный для оберка акцент на третьей доле второго такта. Зато во второй (B-dur-ной) части имеются эпизодические акценты на разных частях такта, свойственные капризному мазуру.

Из цикла польских народных танцев самым веселым, занимательным, несомненно, является оберек. Эти его зажигательные свойства, равно как и подлинно народный стиль мелодии, сохранены и в мазурках Шопена. Достаточно вслушаться в мазурку № 4 op. 6, первую часть мазурок №№ 1 (op. 6 № 1), 7 (op. 7 № 3), 15 (op. 24 № 2), 29 (op. 41 № 4), E-dur'ный эпизод мазурки № 12 (op. 17 № 3), вторую часть мазурки № 44 (op. 67 № 3).

С другой стороны, у Шопена имеются образцы оберков с мелодикой чрезвычайно выразительной. К этой категории оберков относится первая часть мазурок № 8 (op. 7 № 4) и № 17 (op. 24 № 4), особенно любимой А. Г. Рубинштейном.

Над настроениями Шопена этнографический метроном, конечно, не имел власти, и, таким образом, темпы его мазурок не всегда идентичны с обычными темпами польских народных танцев. Ряд мазурок Шопена имеет, как известно, элегический характер, сохраняя в то же время ритмический склад народного мазура, куявяка и оберка. Как на пример можно указать на начало и вторую часть мазурки h-moll № 25 (op. 33 № 4). Несмотря на элегическое настроение и умеренный темп, она имеет характер оберка.

К этой категории мазурок следует отнести, например, мазурку № 40 (op. 63 № 2) в медленном темпе (Lento). Первая тема этой пьесы написана в ритме оберка, вторая — в ритме мазура.

Показательна мазурка № 11 (op. 17 № 1), в состав которой входят три танца: куявяк, оберек и мазур. Темп — Lento ma non troppo.

Мы совершенно согласны с Полиньским, что в мазурках Шопена самым легким для определения трехдольным танцем является оберек с его характерным акцентом на третьей доле второго такта.

И действительно, те части мазурок, которые написаны в ритме этого танца, выделяются особенной рельефностью. Например, начало мазурки № 15 (op. 24 № 2), вторая часть мазурки № 11 (op. 17 № 2), B-dur'ное трио в мазурке № 48 (op. 68 № 3) и другие.

Мазурка № 49 (op. 68 № 4), написанная незадолго до смерти композитора, представляет собой не что иное, как

медленный оберек, заканчивающийся элегическим вальсом. Таким образом, и в этой проникнутой скорбным пафосом лебединой песне умирающий композитор отдал дань польской народной ритмике.

Но если замедленный темп и элегический характер некоторых шопеновских мазурок не соответствуют народным традициям, то ритмическая природа польских народных танцев отражена в каждой мазурке Шопена с достаточной яркостью.

Большим вниманием пользуется у Шопена куявяк, что объясняется близостью его творческого склада к формам профессиональной музыки. Куявские песенно-танцовальные мелодии состоят обычно из соединения двух четырехтактных фраз с половинной каденцией в середине, т. е. образуют период.

Акцент падает на одну из долей четвертого такта каждой фразы. Кроме этого, отсутствие мелодической угловатости, равно как и симметрическая группировка попевок и второстепенных ударений, придают мелодии куявяка ту напевность, которая характерна для всех созданий Шопена и которой не мог не оценить его творческий гений. Образец такого народного куявяка приведен в нотном примере 14.

Период, состоящий из двух четырехтактных предложений или фраз, с акцентом на разных долях четвертого такта, является любимым построением Шопена. Такую форму имеют, например, первая часть мазурки № 18 (ор. 30 № 1), эпизод с темой в басу в мазурке № 7 (ор. 7 № 3) и основная (и единственная) тема в мазурке № 9 (ор. 7 № 5). Сильные ударения приходятся в первом случае на первой доле четвертого такта, во втором — на второй, а в третьем — на третьей доле.

Чистейшим куявяком является, между прочим, первый период мазурки № 17 (ор. 24 № 4), состоящий из двух восьмитактных предложений, причем акцент приходится на второй доле восьмого такта.

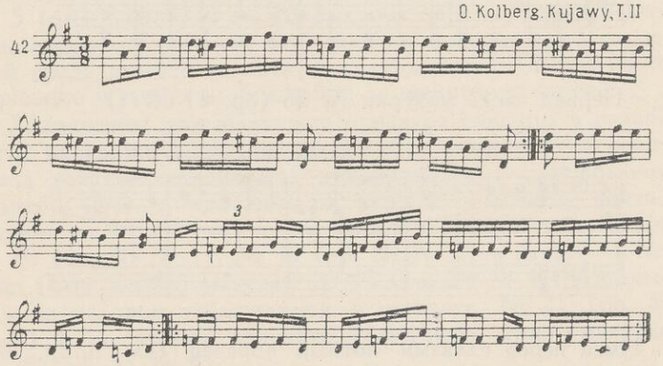
Структура куявяка остается неизменной и тогда, когда он входит в состав средней части той или иной мазурки Шопена. Примером может служить хотя бы вторая часть мазурки № 19 (ор. 30 № 2) — период из двух восьмитактных предложений с акцентом на первой доле восьмого

такта.[1] Аналогичный рисунок встречается в трио мазурки № 13 (ор. 17 № 4) и в первом, начинающемся в c-moll, трио мазурки № 30 (ор. 50 № 1).

К лучшему и наиболее характерному виду мазура относятся, несомненно, мазуры, свободные в акцентах и богатые разнообразием ритмических звеньев. Образцы таких мазуров были уже приведены нами.[2] В примере 12, в первом предложении ударение падает на третью долю такта, во второй фразе второго предложения — на первую, а в последнем такте всего периода — на вторую. Полная неоседлость акцентов! А кроме того, как видно из очерченных прямыми скобками тактов (см. пример), мазур этот отличается разнообразием мелодико-ритмических звеньев.

Мазуры приблизительно такого склада и с такой же капризной акцентуацией находим в мазурках № 3 (ор. 6 № 3), в первой и во второй части № 5 (ор. 7 № 1), в первой части № 12 (ор. 17 № 3) и др.

Кроме мазура, обладающего довольно развитой формой, в музыкальном обиходе польской деревни находился менее сложный, под который легко и петь и танцовать, а потому и более популярный вид танца. Состоял он из коротенькой мелодии, сочиняемой обыкновенно сельскими скрипачами экспромтом в разгаре танца.
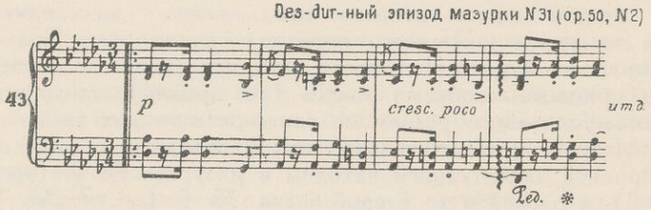


[1] Мелодия этого отрывка также настоящая куявская, близкая по ритмическому рисунку к подлинной мелодии куявяка из Фантазии ор. 13 (Kolberg, Kujawy, Cz. II, 421).
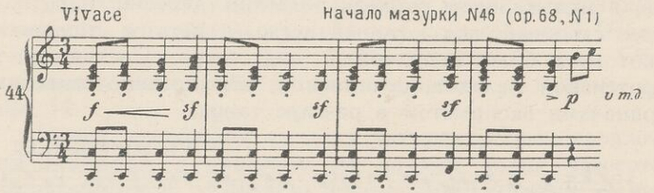
[2] См. прим. 12 и 33.

Как же отнесся Шопен к мазурам этого типа? Он не только не прошел мимо этой нехитрой формы, но неоднократно давал ей место в своих мазурках. Возможно даже, что такие незатейливые экспромты он считал наиболее характерными в этнографическом отношении. Образцы использования таких мазуров приводим здесь:
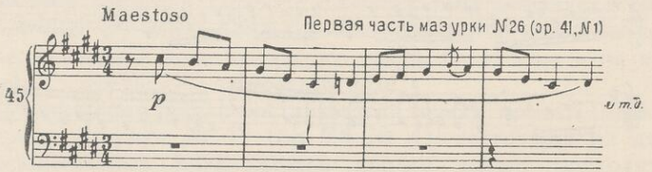
Des-dur'ный эпизод мазурки № 31 (ор. 50 № 2)



Начало мазурки № 46 (ор. 68 № 1)



Первая часть мазурки № 26 (ор. 41 № 1)



Имея перед глазами нотный образец (см. прим. 10), нетрудно выделить в шопеновских мазурках эпизоды, аналогичные ему по складу. К этим эпизодам принадлежат, несомненно, несколько трио из мазурок № 7 (ор. 7 № 13), № 15 (ор. 24 № 2), № 31 (ор. 50 № 2), Des-dur'ный

эпизод мазурки № 31 (ор. 50 № 2), начало мазурки № 46 (ор. 68 № 1), первая часть мазурки № 26 (ор. 41 № 1), начало мазурки № 34 (ор. 56 № 2) и много других небольших эпизодов, рассеянных по всему сборнику мазурок Шопена.

Соединение в одной мазурке различных народных танцев

Культивируя чисто народные мазуры, отличающиеся, как и все народные танцы, плавностью мелодического движения, Шопен не оставил без внимания более вычурные формы шляхетского мазура с его неизменно пунктированной, несколько угловатой, допускающей большие скачки мелодией, с характерными ходами на малую септиму вверх и с акцентами, главным образом, на второй доле такта. Однако характерно, что роль, которую поручает Шопен этому варианту сельского мазура, — роль небольшая. Объясняется это вероятно тем, что уже во времена Шопена музыка бального мазура слишком была испошлена сочинителями танцев.

В полном смысле шляхетской мазуркой, насыщенной перечисленными выше штрихами, является мазурка № 10 (ор. 17 № 1). К аналогичному типу относится целый ряд эпизодов из других шопеновских мазурок. Характер бального мазура носит первая часть мазурок № 3 (ор. 6 № 3), № 5 (ор. 7 № 1) и № 20 (ор. 30 № 1). Отрывки эти напоминают по ритмическому рисунку популярные в городской среде песенки галантного содержания: «Chcesz abym ci piosnke wysnuł» и «Kochałem ja piękność w świecie».[1]

Характерны для шляхетского мазура синкопы в первой части мазурки № 24 (ор. 33 № 3), давшие Мейерберу повод думать, что мазурка эта написана в двухдольном размере ($^2/_2$) с триолями в каждой половине такта.[2] Акцент на второй доле такта имеют первые части мазуров № 30 (ор. 50 № 1), № 19 (ор. 30 № 2) и второй мотив трио (Con anima) мазурки № 13 (ор. 24 № 4). Крупные изломы мелодии наблюдаются в мазурке № 21 (ор. 30 № 4) и во второй половине H-dur'ного трио мазурки № 25 (ор. 33 № 4).

[1] См. прим. 11 и 40.
[2] Мнение это очень сердило Шопена

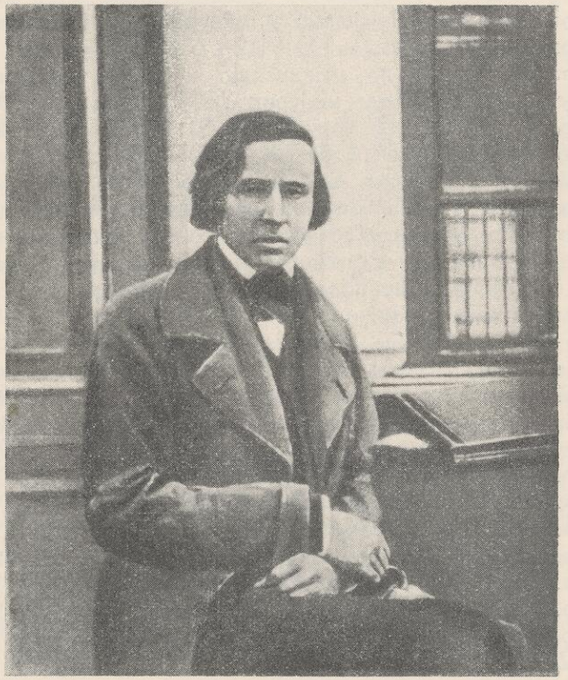
Такова ритмика мазурок Шопена, если взглянуть на нее с точки зрения их связи с народными танцами. Бросается в глаза манера Шопена разграничивать в своих мазурках роль польских танцев в тех случаях, когда в одной пьесе он пользуется ритмикой двух или трех народных танцев. Так, например, если первая часть изложена в ритме и характере мазура, вторая звучит, как оберек, третья имеет ритмику куявяка или вальса и т. п. Но случается иногда, что и в одной части той или иной мазурки Шопен объединяет ритмические элементы различных танцев.

Показательны в этом отношении мазурки №№ 11 (ор. 17 № 2), 29 (ор. 41 № 4) и 49 (ор. 68 № 4). В мазурке № 11 вторая часть (dolce), начавшись оберком, заканчивается «капризным» мазуром. Вторая часть мазурки № 29 имеет в ритмическом отношении неопределенный характер — нечто среднее между куявяком и мазуром. В мазурке № 49 первая часть объединяет ритм оберка и вальса. Необходимо иметь также в виду, что некоторые мазурки допускают разное толкование их ритмического содержания. Так, вторая часть мазурки № 33 (ор. 56 № 1), исполненная согласно тактовой группировке автора, имеет склад куявяка, но от исполнителя зависит придать ей и характер оберка, делая акцент на третьей доле второго такта.

Наконец, можно привести пример соединения этих разнородных элементов в виде контрапунктических построений; так, в средней части мазурки № 21 (ор. 30 № 4) мелодия куявяка имеет сопровождение, написанное в ритме мазура. Обратные комбинации — в мазурке № 23 (ор. 33 № 2).

Таким образом, даже со стороны деталей ритмика шопеновских мазурок выдерживает самую строгую этнографическую критику.

Из сказанного видно, что Шопен, культивируя в своих мазурках исконные танцы польского народа, ритмически не обезличил ни одного из них, и могущая показаться с первого взгляда причудливой авторская акцентуация Шопена вполне соответствует акцентуации народной. Особенно интересны в этом отношении мазурки №№ 3 (ор. 6 № 3), 17 (ор. 24 № 4) и 22 (ор. 33 № 1).



Фредерик Шопен.

С дагерротипа 1849 г. (Единственная прижизненная фотография).

Зодческий принцип в мазурках Шопена

Ритмический анализ мазурок Шопена дает возможность уловить и зодческий принцип Шопена в композициях этого жанра. Обнаруживается манера Шопена создавать свои мазурки из отдельных эпизодов, имеющих законченную форму народного танца. Этот принцип проводится неукоснительно как по отношению к мазуркам-миниатюрам [самая лаконичная из них — № 9 (op. 7 № 5) — имеет всего 20 тактов], так и по отношению к более крупным по объему мазуркам, вроде мазурок №№ 25 (op. 33 № 4), 26 (op. 41 № 1), 32 (op. 50 № 3), 33 (op. 56 № 1), 35 (op. 56 № 3), 38 (op. 59 № 3). Обе эти категории мазурок принадлежат к малым формам композиции, и мозаичная фактура наиболее применима в таких «малых формах». Это обстоятельство было совершенно ясно и для Шопена, избравшего для своих мазурок форму трехчастной песни. Немного более половины всей коллекции его мазурок написано в форме простой трехчастной песни (А — — В — А), остальные мазурки имеют форму сложной песни с трио, репризой (иногда сокращенной) и кодой. К этой второй категории мазурок принадлежат №№ 1 (op. 6 № 1), 2 (op. 6 № 2), 5 (op. 7 № 1), 6 (op. 7 № 2), 8 (op. 7 № 4), 10 (op. 17 № 1), 12 (op. 17 № 3), 13 (op. 17 № 4), 14 (op. 24 № 1), 15 (op. 24 № 2), 17 (op. 24 № 4), 19 (op. 30 № 2), 23 (op. 33 № 2), 25 (op. 33 № 4), 28 (op. 41 № 3), 30 (op. 50 № 1), 31 (op. 50 № 2), 32 (op. 50 № 3), 35 (op. 56 № 3), 36 (op. 59 № 1), 38 (op. 59 № 3), 41 (op. 53 № 3), 42 (op. 67 № 1), 43 (op. 67 № 2), 47 (op. 68 № 2), 48 (op. 68 № 3), 50 (op. posth.), 51 (op. posth.) — всего 28.

В отношении формы особняком стоят две мазурки: № 9 (op. 7 № 5) и № 33 (op. 56 № 1). Первая состоит из двух периодов, которые можно повторять... без конца (senza fine), вторая имеет характер рондо: обе ее темы (А и В) проводятся два раза, после чего следует заключительная партия (С) и небольшая кода.

Характерен прием, который Шопен применяет в своих мазурках, когда у него является желание несколько раздвинуть рамки композиции. Он прибегает к расширению частей В или С, причем расширение это заключается не

в тематическом развитии, а в увеличении количества отдельных эпизодов, по мелодии и ритму находящихся в близком родстве с первой частью (А). Так, например, вторая часть (В) мазурок №№ 11 (op. 17 № 2), 15 (op. 24 № 2), 22 (op. 33 № 1) состоит из д в у х эпизодов. По т р и эпизода имеет эта часть в мазурках №№ 3 (op. 6 № 3), 7 (op. 7 № 3), 20 (op. 30 № 3), 21 (op. 30 № 4), 26 (op. 41 № 1), 27 (op. 41 № 2), 34 (op. 56 № 2).[1]

Часть С (трио) состоит из д в у х эпизодов в мазурках №№ 8 (op. 7 № 4), 15 (op. 24 № 2), 17 (op. 24 № 4), 28 (op. 41 № 3), 36 (op. 59 № 1), 47 (op. 68 № 2), а в мазурках №№ 12 (op. 17 № 3), 25 (op. 33 № 4), 38 (op. 59 № 3) и 50 (op. posth.) — из т р е х эпизодов.

В мазурке № 39 (op. 63 № 1) вторая часть имеет ч е т ы р е эпизода, в мазурке № 35 (op. 56 № 3) трио (С) состоит из ш е с т и эпизодов (1—2, 3, 4—5—3).[2]

Если мы примем во внимание, что, при часто встречающемся у Шопена двукратном повторении отдельных построений, последние, несмотря на простоту изложения, во второй раз почти не подвергаются изменению в мелодическом отношении, что Шопена не пугало даже восьмикратное повторение двухтактного или однотактного ритмического мотива,[3] что шопеновским мазуркам не чужда деревенская перестройка мелодии на кварту ниже,[4] что в ряде мазурок имеются вступления в духе народных инструментальных наигрышей,[5] — то у нас не останется сомнений в преднамеренности этих приемов.

[1] В мазурке № 27 (op. 41 № 2) В является законченной песней (1—2—1). То же наблюдается в трио мазурок №№ 12 (op. 17 № 3), 32 (op. 50 № 3) и 50 (op. posth.).

[2] Широко пользуется Шопен и обычным в танцовальных формах двукратным повторением эпизодов и частей. См. мазурки №№ 31 (op. 50 № 2), 33 (op. 56 № 1) и др.

[3] См. мазурки №№ 19 (op. 30 № 2), 23 (op. 33 № 2) и 32 (op. 50 № 3).

[4] См. мазурки №№ 1 (op. 6 № 1), 3 (op. 6 № 3), 18 (op. 30 № 1), 23 (op. 33 № 2), 25 (op. 33 № 4) и 27 (op. 41 № 2).

[5] Вступления встречаются в мазурках №№ 2 (op. 6 № 2), 13 (op. 13 № 4), 46 (op. 68 № 1). Кода в мазурках №№ 17 (op. 24 № 4), 26 (op. 41 № 1), 30 (op. 50 № 1), 32 (op. 50 № 3), 37 (op. 59 № 2). Трио имеют мазурки №№ 1 (op. 6 № 1), 2 (op. 6 № 2), 5 (op. 7 № 1), 6 (op. 7 № 2), 8 (op. 7 № 4), 10 (op. 17 № 1) и некоторые другие.

Избрав для своих мазурок особый, оригинальный, в других его сочинениях не применяющийся вид песенной формы, Шопен становится на единственно правильный в этом отношении путь, который он еще не открыл для себя при создании Фантазии ор. 13. Возможная преимущественно в мелких формах замена всяческой разработки новым тематическим материалом позволила выдвинуть особенности чисто народной формы. Художественный инстинкт подсказал Шопену, что без ограничения рамок композиции и без намеренного отказа от тематической разработки немыслима ассимиляция более высоких музыкальных форм и форм польских народных танцев. Эта ассимиляция блестяще удалась ему в мазурках, благодаря мало пригодной для сочинений сонатного типа, но вполне целесообразной в миниатюрных поэмах и мозаичной манере его письма, тем более, что такая мозаика вполне соответствует народному стилю. Едва ли следует доказывать нелогичность предположения, что художник предназначает роскошную раму, исполненную в народном стиле, для картины, этому стилю не соответствующей.

Мелодика мазурок Шопена и ее связь с польским народным мелосом

Тематический материал и гармония созданных Шопеном мазурок-картинок находятся в такой же тесной связи с народным источником, как и их ритм и форма. Но, зная отрицательное отношение Шопена к низведению музыкальной живописи на степень музыкальной фотографии, а также его органическую неспособность к научно-этнографической мелочности в музыкальном творчестве, нецелесообразно видеть центр тяжести исследования в поисках подлинных народных напевов в мазурках Шопена.

Задача наша должна ограничиться характеристикой отдельных попевок, источники которых следует искать не только в крестьянских песнях, но и в городских романсах. Роскошь гармонической и мелодической ткани в мазурках Шопена зависит от разнохарактерности звукорядов, составляющих ее основу. Кроме оборотов, обычных для мажорно-минорного лада, в мазурках Шопена играют выдающуюся роль хроматические ходы и отрывки средневековых ладов. Как на факт, весьма характерный, укажем,



Мазурка.
Рисунок с польской нотной обложки.

что для хроматизмов и ладовых оборотов, т. е. для наиболее красочных мелодических элементов в мазурках Шопена нельзя найти первоисточника в шляхетской песенной литературе, но тот и другой вид попевок легко встретить в песнях народного репертуара.

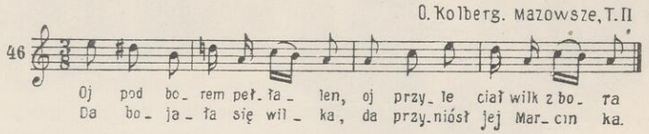
Из мелодий этого репертуара должны были прежде всего найти себе отражение у Шопена типичные, экспромтного характера, коротенькие напевы из отрывков гармонической фигурации, движущейся то вверх, то вниз. Наиболее характерные попевки в этом роде можно видеть во второй части и в трио мазурки № 2 (ор. 6 № 2). Из таких же попевок[1] состоят первая и вторая темы в трио мазурки № 3 (ор. 6 № 3).

Выше мы приводили образец особенно характерного для польской народной мелодики оборота незаполненной кварты или камбиаты (NB чистой кварты), вроде e — dis — a сверху вниз или e — d — a.

[1] См. прим. 12

Мы вполне согласны с Ларошем,[1] объясняющим характерный для народной песни мелодический скачок от секунды на терцию обычным пропуском одного из тонов в какой-нибудь из составляющих их основу средневековых гамм при движении сверху вниз. В первом примере это может быть отрывком лидийской, а во втором — дорийской гаммы. В песнях польских крестьян мы встретимся с каждой из этих попевок в отдельности, но иногда вторая следует за первой, будучи расположена тоном ниже.

В таких случаях создается своеобразный ступенчатый мотив, в котором слух инстинктивно выделяет хроматический ход (dis — d).
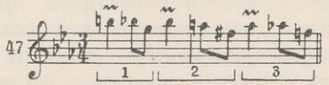


Не то же ли самое мы видим у Шопена? В мазурке № 12 (ор. 17 № 3) соединение двух камбиат f — e — c + es — des — b очерчивает хроматический ход f — e — es. В других случаях хроматический ход образуется из соединения трех и более незаполненных чистых кварт. Так, попевки шестого, седьмого и восьмого тактов начала мазурки № 11 (ор. 17 № 2) состоят из трех камбиат h — ais — fis + ais — a — fis + a — g — e, причем ясно слышится хроматический звукоряд h — ais — a. Хроматическая последовательность в начале мазурки № 1 (ор. 6 № 1):[2] his, h, ais, a, gis, g, fis получилась также из соединения ряда камбиат. Во втором колене мазурки № 2 (ор. 6 № 2) секвенция из незаполненных чистых кварт dis — cisis — ais + cisis — cis — h дает хроматический ход dis — cisis — cis — his.

Основываясь на этих примерах, трудно отрицать, что хроматические ходы и в польской народной музыке и у Шопена являются большей частью отрывками диатонического звукоряда и что хроматизм шопеновских мазурок — хроматизм вполне народный.

[1] Ларош. «Глинка и его значение в истории русской музыки».
[2] См. такт 5. Мазурка эта вообще насыщена незаполненными квартами.

Как на образчик эволюции народных приемов у Шопена, можно указать на секвенцию в Es-dur'ном эпизоде заключительной партии мазурки № 10 (ор. 17 № 1).



Если в первой попевке ноту h заменить энгармонической нотой ces, а в третьей вместо a написать bes, то получится ряд незаполненных уменьшенных кварт, образующихся от скачка с малой секунды на малую терцию. Приведенная секвенция очерчивает хроматический ход ces, b, a, bes, as.

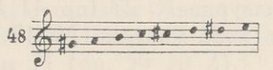
Частое сопоставление простых звуков со звуками хроматически измененными, равно как и любимые польским народом незаполненные кварты, встречаются обычно в пастушьих наигрышах и ритурнелях к танцам [1] (см. прим. 25).

Создавать эти мелодии, имеющие чаще всего ровное движение, сельскому скрипачу нетрудно: он извлекает их из своего инструмента неторопливым передвижением на одной струне первого и второго пальца, почти не отставляя их друг от друга.

Ни скрипач, ни дударь, конечно, не придерживаются нашего темперированного хроматизма и на своих инструментах извлекают интервалы меньшие, чем в полтона. Получается некая обычная в народной музыке микротония.

Заключительная часть мазурок №№ 23 (ор. 33, № 2) и 40 (ор. 63 № 2), а также переход к третьему проведению первой темы мазурки № 33 (ор. 56 № 1) [2] дают полную иллюзию такой микротонии. Это еще один из весьма красочных народно-стилевых штрихов, почерпнутых вели-

[1] Для польской народной музыки характерен полухроматический звукоряд:



[2] Этот переход имеет характер пастушьего наигрыша:



ким композитором из музыкальной практики польского народа.

Хроматизмы в шопеновских мазурках мы не склонны, подобно Стасову,[1] считать пересадкой приемов восточной музыки и полагаем, что попевки эти навеяны неустойчивыми по интонации наигрышами сельских скрипачей; в то же время мы не отрицаем возможности некоторого влияния на Шопена музыки, слышанной им в деревне на еврейских свадьбах. В этом отношении показательна мазурка № 13 (ор. 17 № 4).

К типичным попевкам восточного оттенка можно причислить мелодию трио мазурки № 5 (ор. 7 № 1), первую тему мазурки № 38 (ор. 59 № 3) и секстоли мазурки № 13 (ор. 17 № 4).

Возможно, что правильно отмеченное некоторыми исследователями[2] стремление Шопена выйти из заколдованного круга 12 полутонов, возникло под влиянием безыскусственной, чуждой темперации польской народной музыки,[3] которую он так любил и подлинный дух которой стремился усвоить. Вспомним письмо к Титу Войцеховскому.

К самым ярким народным мелодическим штрихам в мазурках Шопена относятся, несомненно, отрывки средневековых гамм: лидийской, фригийской и эолийской. Появляясь в начале пьесы, ладовая мелодия сразу сообщает всей композиции чисто народную окраску. В средних частях мазурки такие ладовые обороты появляются в качестве освежающего элемента, наподобие светового пятна в картине.

В эолийском ладе написана мелодия средней части второй песни в мазурке № 12 (ор. 17 № 3). В ладе фригийском написана первая тема (начало) мазурок №№ 26 (ор. 41 № 1) и 28 (ор. 41 № 3) и предпоследний такт первого периода мазурки № 27 (ор. 41 № 2). Фригийский лад слышится и в коде мазурки № 17 (ор. 24 № 4). На

[1] В. Стасов. О некоторых формах нынешней музыки. Собр. соч., том III.

[2] Johanna Kinkel Listy o nauce gry fortepianowej; Chybiński и др.

[3] Трудно понять, почему Стасов видит восточное влияние в хроматической гамме во второй части мазурки № 11 (ор. 17 № 2).

лад лидийский указывает нота h в 27 такте от начала мазурки № 15 (ор. 24 № 2); в этом же ладе выдержана мелодия трио мазурки № 48 (ор. 68 № 3).[1]

Если принять во внимание, что фрагменты древних диатонических гамм Шопен вводил в мелодику почти исключительно тех своих произведений, которые написаны в ритме польских народных танцев, не исключая и раннего Rondo à la Mazur ор. 5 с лидийской вступительной темой, то не будет основания искать вне области польской народной музыки первоисточников этого диатонизма; вместе с тем придется оставить под сомнением указанное Стасовым неотразимое влияние на Шопена средневековой и восточной музыки, религиозного стиля классиков, бетховенской canzona lydica из квартета cis-moll и т. п.

Заканчивая характеристику мелодики мазурок Шопена, скажем несколько слов о влиянии на него мазурок салонного стиля, любимых в варшавской среде. Мелодии этих бальных мазурок находятся в близком родстве со знакомыми Шопену с детства песенками, циркулировавшими в варшавском обществе его времени. Некоторые из них приведены нами, и их нетрудно сопоставить с наиболее популярными мазурками Шопена, не задаваясь, разумеется, целью установить буквальное мелодическое сходство. Мазуркам этого типа свойственны не часто встречающиеся в народных танцовальных песнях большие изломы мелодии, октавные скачки, ходы на малую септиму вверх и вниз.

Октавным скачком начинается, между прочим, мазурка № 17 (ор. 24 № 4), а также первая тема мазурок №№ 2 (ор. 6 № 2) и 10 (ор. 17 № 1).

Обычное в салонных пьесах, ставшее банальным повторение заключительной ноты al octava, встречается в мазурках №№ 10 (ор. 17 № 1) и 24 (ор. 33 № 4).

Ходами на малую септиму вверх изобилуют мазурки №№ 10 (ор. 17 № 1), 11 (ор. 17 № 2), 16 (ор. 24 № 3), 17 (ор. 24 № 4) и 31 (ор. 50 № 2).[2]

[1] Общее количество ладовых попевок в мазурках Шопена, как видим, невелико.

[2] Гигантские скачки мелодий в мазурке № 13 (ор. 17 № 4) находятся, повидимому, в связи с программой этого произведения.

Примеры скачков на большую септиму вверх дает великосветская мазурка № 10 (ор. 17 № 1); в шляхетской мазурке № 5 (ор. 7 № 1) встречается ход на малую нону вниз.

Вообще в варшавском городском репертуаре находилось, по всей вероятности, немало излюбленных Шопеном мелодических оборотов.

Можно считать несомненно варшавской попевку, заполняющую 15-й такт (от начала) мазурки № 42 (ор. 67 № 1); начало мазурки № 5 (ор. 7 № 1) также содержит близкий к предыдущему оборот.[1]

Влияние народной музыки на гармонический стиль мазурок Шопена

Большой интерес представляет аккордика в мазурках Шопена. На долю великого польского композитора выпала, так сказать, расшифровка гармонии, скрытой в контурах польских песенных мелодий, и первая в его время стильная гармонизация народных попевок, вкрапленная в ткань художественного сочинения. Создавая мелодии по образцу песен родного народа, Шопен облекал их в соответствующий их духу наряд. Роскошная шопеновская хроматика также имеет весьма прочную основу в польской народной музыке.

Песенный натуральный хроматизм, несомненно, вызвал к жизни всю богатейшую, рвущуюся за пределы темперированной гаммы гармонию Шопена, новую для его времени. В гармоническом колорите шопеновских мазурок можно совершенно ясно различить следующие основные краски: 1) сочетания, которые автор мог найти в готовом виде в польской народной музыке, т. е. простую смену доминантаккорда и тонического трезвучия в мажоре и миноре; 2) органные пункты на тонике и доминанте, взятые вместе или порознь, поручаемые обыкновенно контрабасам и волынкам; 3) скрытые в мелодии гармонические последования хроматического стиля; 4) ходы унисонами или октавами (с музыкально-этнографической точки зрения — тоже гармония).

[1] Можно указать на почти буквальную аналогию первой темы мазурки № 27 (ор. 41 № 2) с мелодией песенки Tam na bloniu btyszczy kwiecie (см. прим. 35), и на общее сходство мазурки № 5 (ор. 7 № 5) с известным шопеновским романсом «Желание».

Не для каждой мазурки Шопен применяет все четыре основные краски; сравнительно редко пользуется он унисонными гармониями.[1] Но нередки случаи, что в одной мазурке он соединяет все перечисленные приемы.[2]

Смена доминантовой гармонии тонической особенно стильно, «по-деревенски» звучит в начале мазурки № 23 (ор. 33 № 1), в отыгрыше первой части мазурки № 25 (ор. 33 № 4) и во второй половине речитативного отрывка мазурки № 17 (ор. 24 № 4).

Любопытна однокрасочная «бесконечная» мазурка № 9 (ор. 7 № 5), основанная на двух автентических каденциях C и G-dur'a.

Такого же типа мазурка № 23 (ор. 33 № 2).

Выдержанными квинтами в басу изобилуют мазурки №№ 2 (ор. 6 № 2), 3 (ор. 6 № 3), 4 (ор. 6 № 4), 7 (ор. 7 № 3), 13 (ор. 17 № 4), 15 (ор. 24 № 2), 21 (ор. 30 № 4).

Третья основная краска — хроматизм, как мы видели, нисколько не противоречит духу польских народных песен. Хроматический стиль выдержан с начала до конца только в одной мазурке № 49 (ор. 68 № 4), последней мазурке, написанной Шопеном незадолго до смерти. Эта поэма, так же как и полярно противоположная ей мазурка № 9 (ор. 7 № 5), является примером гармонической однокрасочности. В большинстве других мазурок хроматическая изысканность гармонии появляется местами в отдельных частях,[3] иногда в отрывках, представляющих гармоническую вариацию предыдущего материала.[4]

Следует отметить вполне народный ход параллельными квинтами в коде мазурки № 21 (ор. 30 № 4), когда-то

[1] См. мазурки №№ 17 (ор. 24 № 4), 25 (ор. 20 № 4) и 27 (ор. 41 № 2).

[2] См. мазурки №№ 2 (ор. 6 № 2), 3 (ор. 6 № 3), 5 (ор. 7 № 1), 7 (ор. 7 № 3), 8 (ор. 7 № 4), 10 (ор. 17 № 1), 11 (ор. 17 № 2), 13 (ор. 17 № 4), 15 (ор. 24 № 2), 17 (ор. 24 № 4), 23 (ор. 33 № 2), 34 (ор. 56 № 2), 42 (ор. 67 № 1) и др.

[3] См. вторую часть мазурок №№ 6 (ор. 7 № 2) и 8 (ор. 7 № 4), мазурку № 13 (ор. 17 № 4), за исключением трио и др.

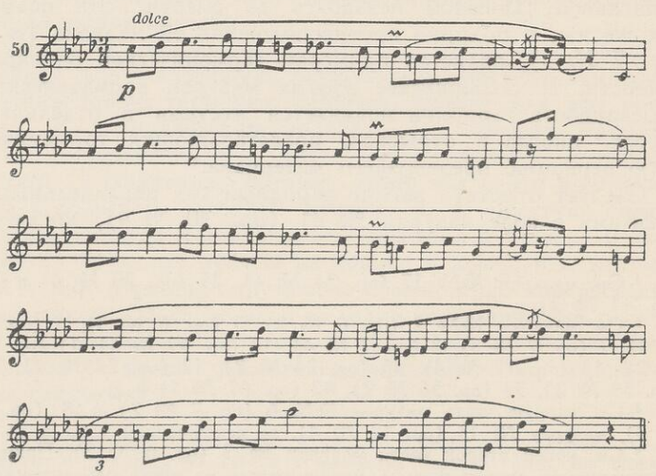
[4] См. конец второй части мазурки № 3 (ор. 6 № 3). Пример энгармонизмов, между прочим, можно видеть во много раз упоминаемом отрывке из мазурки № 11 (ор. 17 № 2), в мазурке № 17 (ор. 24 № 4) и др.

приводившими в ужас ортодоксальных немецких критиков.[1] Обращаем внимание исследователей на манеру Шопена гармонизовать ладовые мелодии обычным автентическим способом. Интересны в этом отношении мазурки, перечисленные в последнем абзаце стр. 80. Единственным исключением (подтверждающим правило) является начало мазурки № 26 (ор. 41 № 1), где ладовая мелодия согласована с такой же гармонией.

Не следует ли смотреть на указанный прием Шопена, как на антихудожественное смешение стилей?

Ни в коем случае. Шопен в аккомпанементе левой руки точно воспроизводит гармоническую схему сельского оркестра.

Все сказанное о мазурках Шопена достаточно полно иллюстрирует тесную связь с народным источником каждой функции их музыкального организма. Сближает их с польской народной песней чисто вокальный характер мелодии, нередко не выходящей за пределы среднего человеческого голоса. Полина Виардо пела мазурку № 31 (ор. 50 № 2), как романс, и здесь не было художествен-

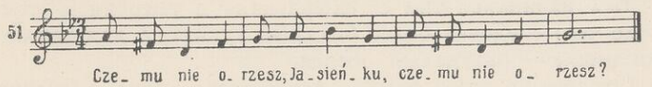


[1] Leichtentritt, Ehlert.

ной ошибки со стороны певицы, так как сама мелодия напрашивается на вокальное исполнение. Но для этой цели необходим огромный диапазон голоса и виртуозная вокальная техника, какими обладала знаменитая артистка.

Мелодия мазурки № 31 (ор. 50 № 2) приведена на предыдущей странице.

В мазурках умеренного темпа чувствуется трогательная задушевность тем, напоминающих грустные песни польского крестьянства о недоле.[1] Как близки, например, основные темы чудесных мазурок №№ 14 (ор. 24 № 1) и 36 (ор. 59 № 3) к печальной песенке о Ясе:



Специфические причины художественной законченности шопеновских мазурок

В заключение обзора народных штрихов в музыке шопеновских мазурок скажем несколько слов о специфических причинах, которыми объясняется их художественная законченность в смысле формы. Впечатление цельности и законченности во всяком музыкальном произведении зависит от многих, бесконечно разнообразных причин, иногда трудно уловимых и, во всяком случае, далеко не всегда объяснимых стройностью внешней конструкции произведений. Чем крупнее талант композитора, чем интимнее и тоньше средства, при помощи которых он овладевает формами своего сочинения, тем бесполезнее объяснять достигнутые им результаты исключительно соблюдением предуказанных теоретиками правил и наставлений. Как происходит то, что мозаичный склад мазурок Шопена не вызывает впечатления клочковатости и пестроты стиля?

В общих чертах мы ответили на этот вопрос, когда указывали, что спайка отдельных частей шопеновских мазурок, представляющих законченную форму народного

[1] См., например, мазурки №№ 2 (ор. 6 № 2), 9 (ор. 7 № 3), 11 (ор. 17 № 2), 13 (ор. 17 № 4), 14 (ор. 24 № 1), 16 (ор. 24 № 3), 17 (ор. 24 № 4), 22 (ор. 33 № 1), 25 (ор. 33 № 4), 26 (ор. 42 № 1), 27 (ор. 41 № 2), 32 (ор. 50 № 3), 35 (ор. 56 № 3), 36 (ор. 59 № 3), 40 (ор. 63 № 2), 43 (ор. 67 № 2), 45 (ор. 67 № 4), 47 (ор. 68 № 2), 49 (ор. 62 № 4).

танца, достигается благодаря внутреннему сродству материала и танцовальной ритмики, в продолжение всей пьесы не теряющей своей организующей силы. Много значит и присутствие кое-где обычной в высокопрофессиональной музыке соединительной ткани, и удачная внешняя рамка в виде трехчастной песни — простой или сложной.

Существует еще одно важное условие, от которого зависит особая стильность и законченность формы некоторых мазурок Шопена. Это распределение отдельных частей согласно порядку, в котором исполняются трехдольные танцы на Куявах.

Бал начинался там с «хождения» в умеренном темпе, после чего следовал более быстрый куявяк, а для заключения цикла — разудалый оберек.[1]

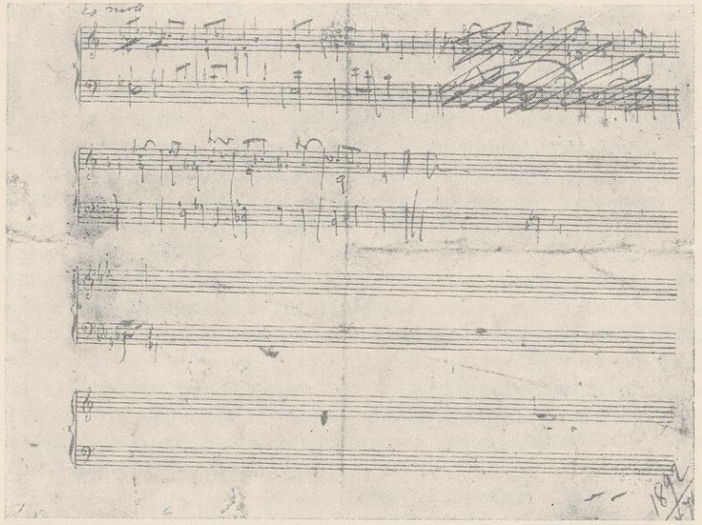
Отражение этого обычая яснее всего видно в мазурке № 2 (ор. 6 № 2), прелюдия которой воспроизводит плавное движение «пешего танца» (chodzony) под гудение «толстой Марины», первая и вторая части рисуют картинку куявяка, а трио в точности передает ритм веселого оберка. В мазурке № 26 (ор. 41 № 1) «хождение» иллюстрируется первой частью, куявяк первой половиной второй части, но уже с Fis-dur'ного эпизода начинается заключительная отсибка с ее веселой суматохой, которую прекращает «гетман», водворяя прежний ритм a tempo. Подобную картину сельского бала рисуют мазурки №№ 7 (ор. 7 № 3), 3 (ор. 6 № 3) и трио мазурки № 25 (ор. 33 № 4), причем звуки заключительного оберка доносятся откуда-то издали (pp). Слышится топот ног и отдельные низкие ноты контрабаса — виолончели (basetli).[2]

Кроме этого куявского бального ритуала,[3] в мазурках Шопена часто находит отражение обычная манера народных танцоров переходить от одного танца к другому, изменять темп и направление движения. Нельзя не узнать этой

[1] На это явление мы уже указывали выше.

[2] Контрабас народного оркестра по размерам значительно меньше обычного контрабаса. По словам Кольберга, польские крестьяне называли контрабас «толстой Мариной».

[3] Напомним, что Шопен точно воспроизводит в последовательном порядке не самые танцы, а лишь некоторые характерные их элементы.



Нотный автограф Шопена. Наброски мазурки ор. 6 № 4. Государственная Публичная библиотека в Ленинграде.

бытовой черточки в целом ряде мазурок,[1] а в особенности в двух лаконических мазурках №№ 4 (ор. 6 № 4) и 9 (ор. 7 № 5), как будто исполняющихся под команду: kseb, odsib (налево, направо).

Просмотренные бытовые мазурки являются прекрасными образцами звуковой живописи, в особенности мазурка C-dur № 34 (ор. 56 № 2), этот настоящий шедевр народного стиля, один из лучших примеров *превращения народной музыки в художественно-национальную*. Эта полная поэзии композиция, которую справедливо поляки называют «мазуркой мазурок», ярка и в целом, и в малейших деталях. Мелодия первой части и 12-тактного вступления, написанная в регистре

[1] №№ 8 (ор. 7 № 4), 15 (ор. 24 № 2), 19 (ор. 30 № 2), 23 (ор. 33 № 2), 28 (ор. 41 № 3), 33 (ор. 56 № 1), 34 (ор. 56 № 2) и 48 (ор. 68 № 3), в которой особенно картинный характер имеет трио (poco più vivo).

и характере кларнетов, звучит на фоне характерной для народных контрабасов и волынок квинты большой октавы; вторая часть начинается с a-moll'ного эпизода с мелодией в басу, которая, так же как и в Rondo à la Mazur op. 5, живо напоминает решительное устремление вперед корифея деревенского бала.[1]

За этим эпизодом следует чисто скрипичный ответ, мелодия которого сопровождается прыгающими виолончельными квинтами. Третий эпизод второй части, служащий переходом к первой, проводит в C-dur'е тему первого эпизода в виде канона, который одинаково хорошо воспроизводит и оркестровый эффект, и притворное замешательство танцоров («мельница»). Польские музыканты справедливо называют эту мазурку одним из гениальнейших произведений Шопена.

Закончив обзор мелодики мазурок Шопена, мы не коснулись интересующего многих исследователей вопроса о том, какой стиль музыкального изложения преобладает в этих «картинках»: гомофонный или полифонический?

Дальнейший анализ структуры мазурок Шопена обнаруживает, что для ответа на этот вопрос необходимо выяснить взаимоотношение между основной темой и аккомпанементом.

В первом случае аккомпанемент имеет аккордовый характер и не контрапунктирует с основной темой (cantus firmus), во втором — в аккомпанементе возникают новые подголоски, новые противосложения разного объема, применяются имитации и каноны.

При жизни Шопена было издано 49 мазурок, а после смерти еще две — № 50 (op. posth.) и № 51 (op. posth.).

За исключением двух мазурок № 4 (op. 6 № 4) и № 35 (op. 56 № 3), все они в первой своей части имеют гомофонное сопровождение, что касается мазурок №№ 4 (op. 6 № 4) и 35 (op. 56 № 3), то они являются образчиком вышеохарактеризованного полифонического стиля.

Какое же обобщение можно сделать на основании этих фактов?

[1] Изображение этого соло можно видеть в басовой теме перед повторением первой части в мазурке № 7 (op. 7 № 3), во второй части и в коде мазурки № 30 (op. 50 № 1) и др.

Можно ли, например, считать, что в известных нам мазурках Шопена превалирует гомофонный стиль, основываясь лишь на том, что в этом стиле изложена только первая часть каждой мазурки?

Дальнейший анализ убеждает в необходимости выяснения всех средств музыкального выражения, примененных Шопеном в его мазурках. Изучая их форму, трудно не заметить, что гомофонный стиль без каких-либо контрапунктических добавлений присущ только одночастным, в полном смысле миниатюрным мазуркам. Что касается мазурок, состоящих из нескольких эпизодов, то в них гомофонное изложение чередуется с полифоническим. Особенно характерна в этом отношении мазурка № 50 (op. posth.).

Из сказанного следует, что в мазурках Шопена преобладание одного стиля над другим отсутствует. Подтверждается это рядом наблюдений, зафиксированных в таблице 2, прилагаемой в конце книги.

Мазурки, где применен принцип тематической разработки

Хотя выше говорилось, что Шопен намеренно отказывался от применения в своих мазурках-миниатюрах присущего сонатной форме принципа тематической разработки, тем не менее, в коллекции шопеновских мазурок мы встречаем три мазурки, где этот прием налицо.

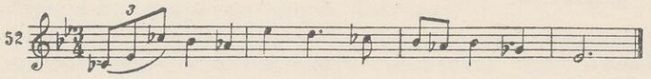
В мазурках №№ 26 (op. 41 № 2), 32 (op. 50 № 3), 35 (op. 56 № 3) имеет место трансформация и изменение характера темы, а также нарастание звучности и экспрессии в конце пьесы. В репризе мазурки № 25 (op. 33 № 4) вторая тема подвергается ряду изменений и приобретает драматический характер. Большое crescendo на доминантовых гармониях приводит к повторению первой темы в основной тональности (cis-moll). Теперь эта тема утрачивает свой первоначальный буколический стиль, она звучит грозно, призывает к борьбе. Звучность приобретает характер оркестрового tutti. И почти внезапно возникает новый, хотя и родственный основной теме, двухтактный мотив безмятежно-созерцательного характера и, повторившись несколько раз, постепенно замирает, как бы рассеиваясь в воздухе (smorzando).

В заключительной части мазурки № 32 (ор. 50 № 3) Шопен дает образчик замечательной тематической работы, трансформируя «до неузнаваемости» первую тему. Сохранив ритмический рисунок, он варьирует ее в плане мелодическом, гармоническом, контрапунктическом, соединяет элементы первого и второго «колена», сопоставляет гармоническое полнозвучие с унисонно-речитативными эпизодами, применяет разнообразную фортепианную оркестровку.[1] После речитатива, оборвавшегося на p, следует громоподобное ff — заключение в виде двух октав (gis-cis) в басу.

Если в экспозиции мазурки № 32 (ор. 50 № 3) преобладает пассивно-созерцательное, несколько меланхолическое настроение, то в заключительной части (кода) обнаруживается скрытый (вернее скрываемый) темперамент автора. Музыка получает более глубокое, более эмоциональное содержание, не идя вразрез с основной мыслью произведения: ведь мысль не только не исчезла, но, как говорится, додумана до конца.

Аналогичную концепцию коды находим в мазурке № 35 (ор. 56 № 3). Эта замечательная, насыщенная эле-

52



ментами польского фольклора мазурка в каждом такте отражает чувства автора. По мере приближения к концу произведения, эти чувства становятся экспансивнее. Подвергнув всесторонней разработке первую тему и применив почти те же приемы, что и в мазурках №№ 26 (ор. 41 № 1) и 32 (ор. 50 № 3), Шопен создает музыку, полную драматического напряжения, которое уступает место просветленному настроению, выраженному в последнем восьмитакте пьесы.

Несмотря на технологические осложнения в мазурках №№ 26, 32 и 35 (ор. 56 № 3), произведения эти не теряют своего народного колорита, так как автор подверг

[1] Вся эта сложная разработка умещается на одной странице нотного текста.

развитию не новый материал, а основные темы этих мазурок, тесно связанные с польской народной мелодикой.
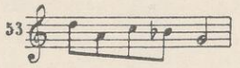
Отзвуки народной музыки в других произведениях Шопена

Что еще сказать о роли народной музыки в творчестве Шопена? Создав в виде мазурок оригинальную и в высшей степени естественную, удобную форму для выявления польского народного стиля, Шопен в остальных своих сочинениях зрелой поры дает простор другим сторонам своего творчества, уже редко обращается он к народной сокровищнице за какими-нибудь специфическими элементами, почти совсем оставляя в стороне ритмику народных танцев.

Отзвуки народной музыки все-таки слышатся в характерной первой теме Баллады f-moll, в Вальсе h-moll (ор. 69 № 2). В средней части Полонеза fis-moll ор. 44 имеется эпизод — Tempo di Mazurka и в трио из скерцо h-moll ор. 20 — народная колядка. Клечинский указывает еще, что финал e-moll'ного концерта в мелодико-ритмическом отношении является краковяком, а финал f-moll'ного концерта — мазуром.[1]

Но все-таки, хотя Шопен и отходит от народной музыки, бросается в глаза одна характерная черта. У польского народа существует непереводимое словечко «жаль» (żal). Оно выражает беспредметное, но сложное чувство. Это соединение любви, нежности и грусти. На музыкальном языке оно выражается попевкой.
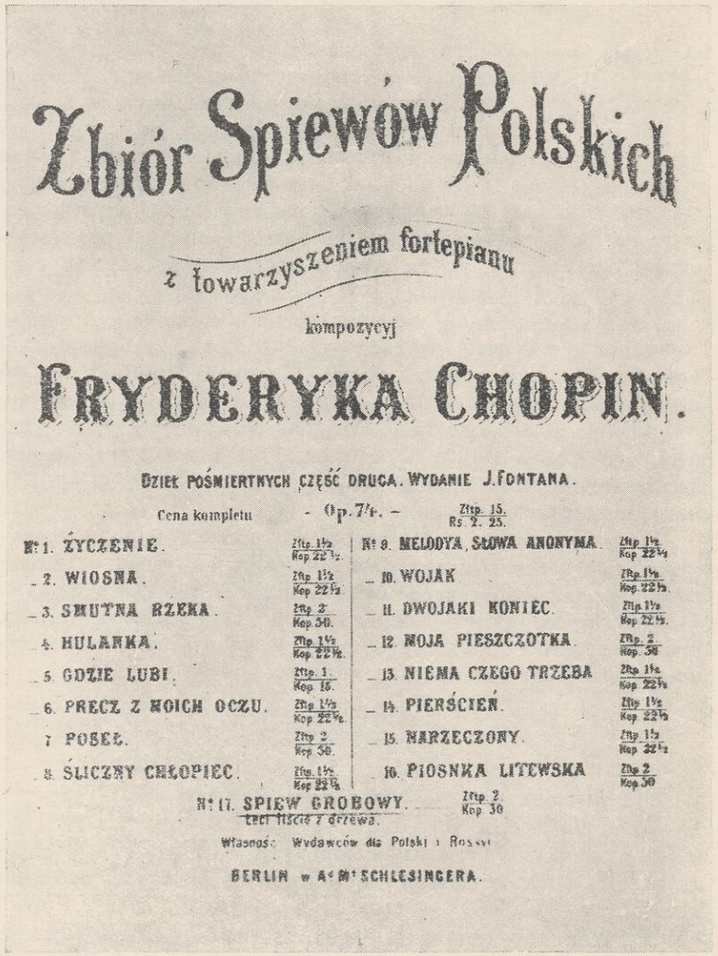
53



Эта попевка встречается в ряде мазурок № 11 (ор. 17 № 2) — такты 6-й и 7-й от начала. См. также такты 29 и 30 (от начала). Отметим в мазурке № 12 (ор. 17 № 3) — такты 15 и 16 от начала и в третьем эпизоде мазурки № 25 (ор. 33 № 4) — такт 15 от начала.

В каких сочинениях Шопена можно встретить эту лирическую любимую польским народом попевку? Вальсы: см. вальс № 10 h-moll (ор. 69 № 2) — такты 3 и 4 (от

[1] Tygodnik illustrowany, 1870, № 14.



Zbiór Śpiewów Polskich

z towarzyszeniem fortepianu

kompozycyj

FRYDERYKA CHOPIN.

DZIEŁ POŚMIERTNYCH CZĘŚĆ DRUGA. WYDANIE J. FONTANA.

Cena kompletu - Op. 74. - Złtp. 15. Rs. 2. 25.

№ 1. ŻYCZENIE.	Złtp. 1½ Kop. 22½.	№ 9. MELODYA, SŁOWA ANONYMA.	Złtp. 1½ Kop. 22½
2. WIOSNA.	Złtp. 1½ Kop. 22½	10. WOJAK	Złtp. 1½ Kop. 22½.
3. SMUTNA RZEKA.	Złtp. 2 Kop. 30.	11. DWOJAKI KONIEC.	Złtp. 1½ Kop. 22½.
4. HULANKA.	Złtp. 1½ Kop. 22½.	12. MOJA PIESZCZOTKA.	Złtp. 2 Kop. 30
5. GDZIE LUBI.	Złtp. 1. Kop. 15.	13. NIEMA CZEGO TRZEBA	Złtp. 1½ Kop. 22½
6. PRECZ Z MOICH OCZU.	Złtp. 1½ Kop. 22½.	14. PIERŚCIEŃ.	Złtp. 1½ Kop. 22½
7. POSEŁ.	Złtp. 2 Kop. 30.	15. NARZECZONY.	Złtp. 1½ Kop. 22½
8. ŚLICZNY CHŁOPIEC.	Złtp. 1½ Kop. 22½	16. PIOSNKA LITEWSKA	Złtp. 2 Kop. 30

№ 17. ŚPIEW GROBOWY. (Łzy liście z drzewa.) Złtp. 2 Kop. 30

Własność Wydawców dla Polski i Rossyi

BERLIN w Aᵉ Mᵗ SCHLESINGERA.

Обложка нот «Польские песни Шопена»

начала). Ноктюрн G-dur (ор. 37 № 2) — такты 16 и 20 (от начала). Баллада 1-я f-moll (ор. 23) — такт 8 (от начала).[1] Баллада 4-я f-moll (ор. 52) — такты 16, 18, 22 (от начала). Прелюдия № 8 fis-moll (ор. 28) — такт 1-й.

По словам Носковского, первая тема Impromptue Fis-dur ор. 36 имеет большое сходство с пастушьей песней, слышанной им «на Курпях».[2]

Имеют ли связь с народной музыкой шопеновские полонезы?

Ни в одном из десяти полонезов нет отражения скромных, ритмически мало рельефных, «пеших» танцев польского села.

Но несмотря на то, что при сопоставлении этих полонезов с наиболее фольклорными мазурками Шопена мы и в структуре и в содержании их пышной музыки найдем мало сходства с польскими народными песнями и деревенским «пешим» танцем — полонезом, Шопен и в них остается все тем же неизменным патриотом и певцом Польши.

В полонезах мы чувствуем Шопена, который, живя за границей, болезненно реагировал на события 1831 года, Шопена-патриота, принимавшего горячее участие в судьбе своих соотечественников в Париже, устраивая концерты[3] в их пользу, композитора, влюбленного в героическое прошлое польского народа, доходившего до галлюцинаций при воспоминаниях о подвигах Яна Собесского в XVII веке.

В 1831 г., блуждая по городским валам Вены, Шопен вызывал в своем воображении картины осады Вены турками в 1683 году, спасенной тогда подоспевшими войсками Собесского. И у Шопена явилось желание выразить свои впечатления в музыке. «Если бы только я мог хоть отчасти угадать те песни, которые пели войска Яна и далекое эхо которых еще блуждает до сих пор где-то на

[1] Попевка появляется в дальнейшем в разных тональностях.
[2] Noskowski Z. Istota utworów Chopina, стр. 27.
[3] В домашних концертах и на раутах великосветского общества Парижа Шопен чаще всего играл свои мазурки, являвшиеся для него чем-то вроде эмблемы его патриотизма, так что даже Лист имел обыкновение приветствовать его при встрече шутливыми словами: «Ах, мазурка, мазурка».

берегах Дуная», — пишет он своему другу Ясю Матушинскому.[1]

У польских музыковедов укоренилось мнение, что эпизод Tempo di Mazurka в полонезе fis-moll рисует сельскую идиллическую картину. Однако, кроме ритмики, эта эпизодическая мазурка не имеет никакой другой связи с лихими мазурами польского крестьянства.

[1] Письмо от 25 декабря 1831 г. Прекрасный Большой полонез Es-dur ор. 22 с оркестром не являлся ли результатом венских размышлений? Написан он в конце 1831 и начале 32 годов (табл. Опеньского).

ГЛАВА IV

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ОЦЕНКА ТРУДОВ МУЗЫКОВЕДОВ О СВЯЗИ ТВОРЧЕСТВА ШОПЕНА С НАРОДНОЙ МУЗЫКОЙ

Проблема народности в музыкальном наследии Шопена, так же как и его композиторские заслуги, до сих пор недостаточно освещены в специальной литературе. Все же XX столетие ознаменовалось некоторым подъемом интереса западноевропейских, советских и польских музыковедов к этой проблеме. Критический обзор работ, посвященных вопросу о польских народных элементах в музыке Шопена, мы находим в книжке Бронислявы Вуйцик-Кейпрулиан «Мелодика Шопена».[1]

Приводим в сокращенном изложении выводы этого автора.

«Польский характер музыки Шопена, — пишет Вуйцик-Кейпрулиан, — до сих пор еще не подвергнут научному исследованию; и вопрос, в чем он заключается, не разрешен научным путем. Никс ограничивается указанием некоторых интервалов в мелодике Шопена, употребительных

[1] B. Wóicik-Keuprulian, Melodyka Chopina, Lwów, 1930.

также и в польской народной музыке. То же отмечает и Шухт, но добавляет при этом, что дело заключается не в самых интервалах, так как они встречаются и у других композиторов, а в их соотношениях и в особо частом их появлении в произведениях Шопена. Таким образом, Шухт уже приближается к научному объяснению «польскости» музыки Шопена. Особо подчеркивает он влияние на Шопена польской народной ритмики».

Некоторую систематичность в постановке самого вопроса обнаруживает Гадов, а за ним Гадден. Они указывают, что влияние польской народной музыки на Шопена сказалось в трех отношениях: 1) форма в свободном понимании слова (например, форма мазурки), 2) мелодия, состоящая из одного или двух мотивов, и 3) народные лады.

Однако ни один из упомянутых авторов не дает исчерпывающего обоснования этих тезисов и не подкрепляет их примерами из произведений Шопена.

Заметки о влиянии на музыку Шопена форм польской народной музыки, а также некоторых характерных для нее мелодических оборотов и тональностей имеются в одной из новейших работ, посвященных творчеству Шопена, а именно в книге Шалленберга.

Гораздо более конкретные наблюдения сделаны Яхимецким, который в отдельных сочинениях Шопена отмечает мелодические обороты, характерные для польской народной музыки, например, лидийский лад в мазурке F-dur (ор. 68 № 3), фригийский полутон (ор. 41 № 1) и др. Аналогичные примеры приводит Тугутувна.

На отсутствие научных работ, посвященных вопросу о связи музыки Шопена с польской народной песней, обратила внимание Е. Виндакевичова в своей книге «Прообразы польской народной музыки в мазурках Шопена». Труд Виндакевичовой является пока единственным в шопеновской литературе, в котором эта проблема ставится и разрабатывается научным способом. Автор приходит к заключению, что формы польской народной музыки в области развития шопеновской мелодики можно проследить не только в мазурках, но и в других сочинениях Шопена. Одна часть задания — связь построения мелодии Шопена с основами польской народной мелодики — нашла

выражение в труде Виндакевичовой, сумевшей доказать на примерах, что шопеновская манера сочинять фразы, построенные на одном-двух или трех мотивах, заимствована из практики польской народной музыки.

Работа Виндакевичовой заканчивает серию книг, нашедших оценку со стороны Вуйцик-Кейпрулиан.[1]

По поводу своего исследования о триолях в мазурках Шопена Вуйцик-Кейпрулиан говорит: «Триоль — этот очень важный стилистический прием в мелодике Шопена — имеет непосредственную и очень тесную связь с польской народной мелодикой».

Такие объективные приемы, как видим, начинают уже вскрывать ряд характерных элементов в сочинениях Шопена, которые роднят его мелодику с польским песенно-танцовальным фольклором, но в настоящий момент нехватает предварительных изысканий по этому вопросу. Упомянутые мною книги, а также целый ряд неупомянутых работ являются общими монографиями о творчестве Шопена и вопроса о народности его музыки касаются мимоходом.

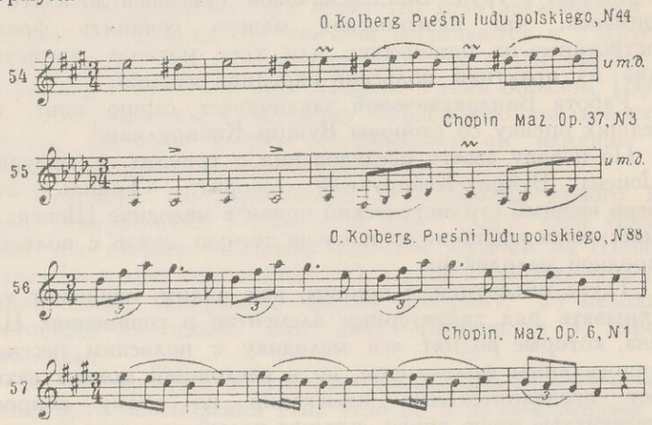
Из перечисленных книг нам удалось познакомиться с книгой Бронарского «Гармония Шопена» (1935) и работой Виндакевичовой «Прообразы польской народной музыки в мазурках Шопена» (1926). Автор первой книги устанавливает наличие ладовых гармоний в мазурках Шопена. Однако приведенные им отрывки поняты неправильно, так как являются примерами ладовой мелодии, а не гармонии. Аккордика у Шопена выдержана в мажорно-минорной системе. Ладовая гармония отчетливо слышна лишь в заключительном эпизоде в ноктюрне ор. 15 № 3. Этот пример приведен и в книге Бронарского (стр. 63).

Основная тема работы Виндакевичовой — структура периодов в польских народных танцах и шопеновских мазурках.

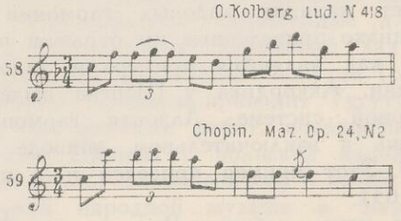
Приводим пример анализа Виндакевичовой.

[1] В своей книге о мелодике Шопена она сообщает, что Людвиг Бронарский прочитал в Женеве и Берне доклад о фольклоре в музыке Шопена и что доклад этот (1931) до сих пор не напечатан. В нем идет речь о народных ладах не только в мазурках, но и в других произведениях Шопена, а также об особенностях их ритмики и формы.

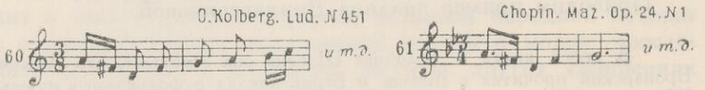
Формула А — А — В — В:



В книжке Виндакевичовой имеется глава, трактующая о применении Шопеном народно-польской полухроматической гаммы, но манера этого применения освещена недостаточно. Виндакевичова обращает еще внимание на то обстоятельство, что встречающееся часто в шопеновских мазурках чередование парных восьмушек с триолями характерно для польских народных мазуров.



В книге Виндакевичовой приводится также любопытный пример почти дословной реминисценции:



Работы Бронарского, Виндакевичовой и Северина Барбага («Studium o pieśniach Chopina», Lwów, 1927) скорее ставят, чем решают проблему о характере связи творчества Шопена с польской народной музыкой. Нельзя не согласиться с мнением автора книжки «Melodyka Chopina», что «всестороннее исследование польской народной музыки и выяснение ее значения для творчества Шопена является прямым делом польских музыкантов».

Им, несомненно, может принадлежать даже ведущая роль в этом деле. Но поскольку Шопен является не только великим польским композитором, но и мировым гением, то и вопрос о народных истоках музыки Шопена естественно станет предметом пристального изучения музыковедов всех демократических стран.

Что касается советского музыковедения, то опубликованы работы академика Б. В. Асафьева (Игорь Глебов): 1) «Шопен», 1923 г., Петроград; 2) «Мазурки Шопена», журнал «Советская музыка», 1947 г., № 3, Москва; 3) «Об исполнении Шопена», журнал «Советская музыка». В. М. Богданов-Березовский, «Шопен», 1938 г., Ленинград. Мазель Л.: 1) «Фантазия f-moll», 1937 г., Москва; 2) «Шопен», 1947 г., Москва. В. В. Пасхалов, «Шопен и польская народная музыка», 1941 г., Москва (1 издание).

Кроме этого, вышли в свет еще две популярных книги общего характера: Френкель, «Шопен», 1938 г., Москва и С. С. Михайлова-Штерн, «Шопен» (книга для детей), 1935 г., Москва.

* * *

Наша работа дает прямой ответ на два вопроса: 1) в чем состоит национальный характер музыки Шопена, 2) где находятся истоки его творчества? Ответ может быть только один: в польской народной музыке. Надеемся, что нам удалось выяснить чисто польский стиль произведений Шопена и значительную часть его композиторских приемов. Уверены также, что вне Польши национальный стиль музыки Шопена лучше всего может быть понят в отечестве Глинки, создателя русской национальной музыки, так как творческий облик Шопена и Глинки и поставленные ими перед собой художественные задачи при всем их различии имеют и значительное сходство. Оба композитора пришли к намеченной цели разными путями и масштабы их достижений несоизмеримы, но тем не менее

и Шопен и Глинка ставили перед собой одну и ту же задачу — национальное самоопределение в искусстве. И оба они блестяще достигли намеченной цели.

Почти одновременно на востоке Европы зажглись два ярких светила национального музыкального искусства, озарившие глубины музыкального творчества русского и польского народа: Шопен (1810—1849), Глинка (1804—1857).

«Шопен и Глинка» — благодарная тема, которую следовало бы развить подробнее, но это увлекло бы нас за рамки исследования. Между тем такая тема вполне может служить предметом исчерпывающего самостоятельного труда. Пророческими оказались слова В. Стасова, высказанные им в 1857 году. Он писал: «Невзирая на царствующую моду на Шопена, одному только будущему времени предстоит правильно оценить художественную роль этого композитора».

Эта пора уже наступила. И особенно теперь, когда стена, разделявшая два великих славянских народа, разрушена, когда взаимное понимание Польши и Страны Советов все больше сближает их, когда можно сказать, что поляк и русский действительно становятся братьями, и как нам понятно и дорого творчество Шопена, так и полякам становится понятно и ценно творчество Глинки.

Поэтому мы и сравнили эти два солнца: Глинку и Шопена. Удельный вес их творческих достижений очень велик. И как Глинке перемена страны и обстановки не мешала черпать свой тематический материал из русских народных песен, так и Шопен в своих творениях, где бы он ни находился, оставался всегда, по меткому определению польского критика Сикорского, «истым мазуром из-под Сохачева».[1]

[1] Сохачев — районный городок Варшавской области, в 17 км от которого находится Желязова Воля, где родился Фредерик Шопен.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ТАБЛИЦА I

СИНОПТИЧЕСКАЯ

Цель синоптической таблицы — сделать наглядным ритмическое соотношение эпизодов, из которых состоит каждая отдельная мазурка Шопена.

Каждую свою мазурку он начинает с деревенского трехдольного танца: мазура, куявяка, оберка, вводит новые эпизоды в средних частях и замыкает цикл репризой первой части.

№ 1 (ор. 6 № 1). Схема: A — B — A — C — A.
A — оберек,[1] B (ffz) — мазур.

№ 2 (ор. 6 № 2). A — B — A — C — A.
A — мазур, B (эпизод «Sotto voce») — куявяк.

№ 3 (ор. 6 № 3). A — B — A.
A — мазур; B (ff) — куявяк.

№ 4 (ор. 6 № 4). Оберек.

№ 5 (ор. 7 № 1). A — B — A — C — A.
A — мазур; B (Legato senza Ped.) — куявяк.

№ 6 (ор. 7 № 2). Мазур; трио A-dur — куявяк.

№ 7 (ор. 7 № 3). A — B — A, причем B состоит из трех эпизодов. A — оберек, 1-й эпизод B (stretto) — куявяк, второй (f) — мазур, третий (тема в басу) — куявяк.

[1] Не вполне выдержанный.

№ 8 (ор. 7 № 4). А — В — А — С — А.
А — оберек, В (scherzando) — мазур, С (dolcissimo) — мазур.[1]
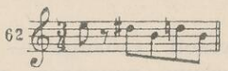
№ 9 (ор. 7 № 5). Куявяк.

№ 10 (ор. 17 № 1). Мазур.

№ 11 (ор. 17 № 2). А — В — А.
А — куявяк, В — оберек + мазур.

№ 12 (ор. 17 № 3). А — В — А — С — А — В — А.
А и В (d-moll) — мазур, С (E-dur) — оберек.

№ 13 (ор. 17 № 4). А — В — А — С — А + кода.
А — мазур, В — оберек, С (A-dur) — куявяк.



№ 14 (ор. 24 № 1). Мазур.

№ 15 (ор. 24 № 2). А — В, А — В, С, А — В + кода.
А — оберек, В (più p.) — мазур, С (dolce и до репризы) — куявяк.

№ 16 (ор. 24 № 3). А — В — А.
А — мазур, В (più legato) — куявяк. Кода (dolcissimo) — вальс.

№ 17 (ор. 24 № 4).[2] А — В — А — С — А + кода.
А — оберек, В (Des-dur) — мазур, С (sotto voce и до репризы) — куявяк.

№ 18 (ор. 30 № 1). А — В — А.
А — куявяк, В (con anima) — мазур.

№ 19 (ор. 30 № 2) А — В — С — В.
А — мазур, В (17-й такт от начала) — куявяк, С (такт 33 от начала) — куявяк («Кукушка»).

№ 20 (ор. 30 № 3). Мазур, за исключением 16-тактового эпизода (con anima), написанного в характере куявяка.

[1] Пример однотактных и двутактных мотивов в народных мазурках. См. прим. 28.

[2] Любимая мазурка А. Г. Рубинштейна.

№ 21 (ор. 30 № 4). Мазур.

№ 22 (ор. 33 № 1). Мазур.

№ 23 (ор. 33 № 2). Куявяк, за исключением средней части, имеющей ритмику мазура.
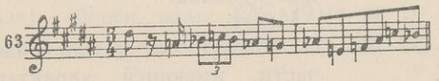
№ 24 (ор. 33 № 3). А — В — А.
А — мазур, В — куявяк.

№ 25 (ор. 33 № 4). Мазур, за исключением трио (H-dur — dis-moll), имеющего структуру куявяка.

№ 26 (ор. 41 № 1). А—В; А—В + кода (новый эпизод).
А — куявяк, В состоит из четырех эпизодов: первый (sf) — куявяк, второй (p) — мазур, третий (fz) — куявяк, четвертый (dolce) — мазур.

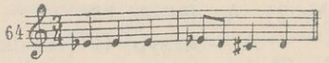
№ 27 (ор. 41 № 2). Мазур.

№ 28 (ор. 41 № 3). А—В—А—В—С—А.
А — куявяк; В — мазур.



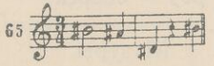
№ 29 (ор. 41 № 4). А — В, А — В.
А — оберек; В (17-й такт от начала пьесы) — частью мазур, частью куявяк.

№ 30 (ор. 50 № 1). А—В—А—С—А (сокр.).
А — мазур, В (тема в левой руке) — куявяк, С — мазур.



№ 31 (ор. 50 № 2). Мазур.[1]
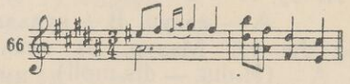
№ 32 (ор. 50 № 3). В пьесе преобладает ритм мазура, но эпизод «mezza voce» (16 тактов) является куявяком. Восьмитакт:



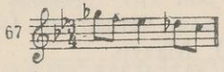
имеет движение вальса.

[1] Разнородность звеньев.

№ 33 (op. 56 № 6). В этой мазурке три темы: A — куявяк (odsib), B (poco più mosso) — вальс в роли оберка (kseb) и C — мазур.



№ 34 (op. 56 № 2). Мазур.
№ 35 (op. 56 № 3). В целом мазур, за исключением эпизода в 15 актов, начинающихся так:



Этот отрывок имеет ритмический рисунок куявяка.
№ 36 (op. 59 № 1). Мазур.
№ 37 (op. 59 № 2). Мазур за исключением второй части, имеющей характер куявяка. Конец коды имеет движение вальса.
№ 38 (op. 59 № 3). Мазур.
№ 39 (op. 63 № 1). A—B—A (переходящий в коду). A — мазур (H-dur), B (A-dur) — оберек.[1] В коде имеется восьмитакт (на выдержанном в басу Fis) с движением вальса.
№ 40 (op. 63 № 2). A—B—A.
A — мазур, B (As-dur) — оберек.
№ 41 (op. 63 № 3).
№ 42 (op. 67 № 1).
№ 43 (op. 67 № 2). } Мазуры.
№ 44 (op. 67 № 3). A—B—A.
A — мазур, B (органный пункт на *pe*) — оберек.[1]
№ 45 (op. 67 № 4).
№ 46 (op. 68 № 1).
№ 47 (op. 68 № 2). } Мазуры.

[1] Логическое ударение на 3-й доле второго такта.

№ 48 (op. 68 № 3). A—B—A—C—A.
A и B (ff) — мазуры, C (poco più vivo) — оберек.
№ 49 (op. 68 № 4). Медленный оберек, с 14-го такта переходящий в вальс.
№ 50 (op. posth.). Мазур.
№ 51 (op. posth.). A—B, A, C + реприза.
A и B — мазур, C (A-dur) — куявяк.

Приведенная таблица дает возможность разделить весь цикл мазурок Шопена на несколько групп:[1]

I. Только мазур (№№ 10, 14, 22, 27, 31, 34, 36, 38, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 51).
II. Мазур и куявяк (№№ 2, 3, 5, 6, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 35, 37).
III. Мазур и оберек (№№ 1, 8, 12, 40, 44, 48).
IV. Мазур, куявяк и оберек (№№ 7, 11, 13, 15, 17, 29).
V. Мазур, куявяк и вальс (№№ 16, 32).
VI. Мазур, оберек, вальс (№ 39).
VII. Мазур, куявяк, оберек, вальс (№ 33).

ТАБЛИЦА II

СТИЛЬ ИЗЛОЖЕНИЯ МАЗУРОК

Данная таблица выясняет, какие мазурки написаны Шопеном в гомофоническом и какие в полифоническом стиле.

1 (op. 6 № 1) 3-частная песня.
A—B—A. Гом., полиф., гом.

2 (op. 6 № 2).
3 (op. 6 № 3).
4 (op. 6 № 4).
5 (op. 7 № 1). } Гомофонические.

6 (op. 7 № 2).
7 (op. 7 № 3).
8 (op. 7 № 4).
9 (op. 7 № 5). } Гомофонические.

[1] В этой работе я пользовался изданием Петерса и вся нумерация мазурок идет по этому изданию.

10 (op. 17 № 1). Гом. с небольшим количеством тактов контрапунктического характера.

11 (op. 17 № 2).
12 (op. 17 № 3).
13 (op. 17 № 4).
14 (op. 24 № 1).
15 (op. 24 № 2).
16 (op. 24 № 3).
} Гомофонические.

17 (op. 24 № 4). Первый эпизод полифонический.

18 (op. 30 № 1). Гом.

19 (op. 30 № 2). Гом.

20 (op. 30 № 3). Гом.

21 (op. 30 № 4). Вступление полифоническое (имитация). Дальнейшее в гомофонном стиле.

22 (op. 33 № 1). Гом. с ходами имитац. характера.

23 (op. 33 № 2). Гом.

24 (op. 33 № 3).
25 (op. 33 № 4).
26 (op. 41 № 1).
27 (op. 41 № 2).
28 (op. 41 № 3).
} Гомофонические.

29 (op. 41 № 4). Гом. Во втором эпизоде имеется голос, контрапунктирующий основной теме.

30 (op. 50 № 1). Гом. и полифонический вперемежку.

31 (op. 50 № 2). Гом.

32 (op. 50 № 3). Гом. и полифонический вперемежку (применение новых подголосков).

33 (op. 56 № 1). 1-й эпизод полифонический, 2-й гомофонический. Заключительная партия полифоническая.

34 (op. 56 № 2). 1-й эпизод полифонический, 1-я половина второго эпизода полифоническая.

35 (op. 56 № 3). Полифонический.

36 (op. 59 № 1). Гом. с некоторыми экскурсами в область контрапунктики.

37 (op. 59 № 2). Гом., кое-где соприкасающийся с полифоническим изложением.

38 (op. 59 № 3). См. комментарии к мазурке № 37.

39 (op. 63 № 1). Полифонический стиль вперемежку с гомофонным.

40 (op. 63 № 2). Полифонический стиль вперемежку с гомофонным.

41 (op. 63 № 3)
42 (op. 67 № 1).
43 (op. 67 № 2).
} Гомофонические.

44 (op. 67 № 3). Гом. Во втором эпизоде использована в небольшом количестве контрапунктическая аккордика.

45 (op. 67 № 4).
46 (op. 68 № 1).
47 (op. 68 № 2)
48 (op. 68 № 3).
} Гомофонические.

49 (op. 68 № 4). Гомофонический, а начиная с 10-го такта от конца, — полифонический.
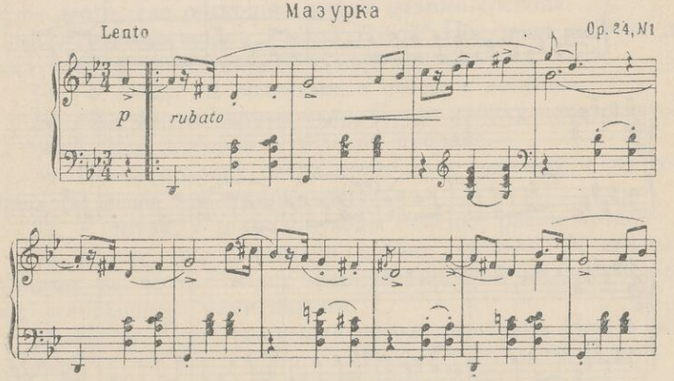
50 (op. posth.). 1-й эпизод гомофонический, 2-й — полифонический. Первые два эпизода трио гомофонические, 3-й и заключительная партия полифонические.

51 (op. posth.). Гомофонический.

ТАБЛИЦА III
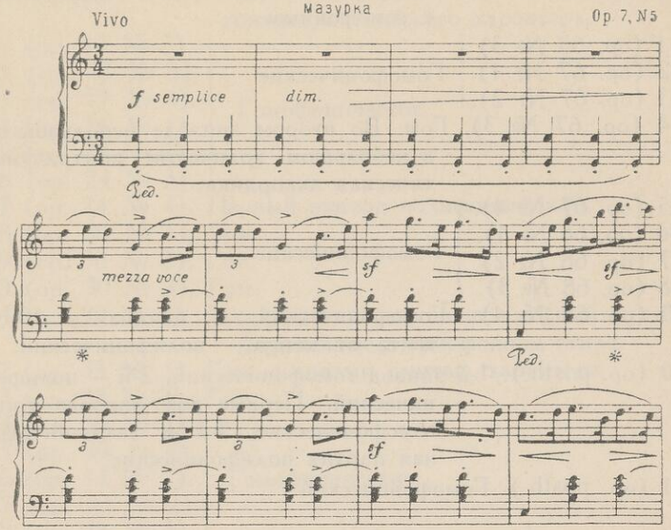
ПРИМЕРЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ

Мазурка
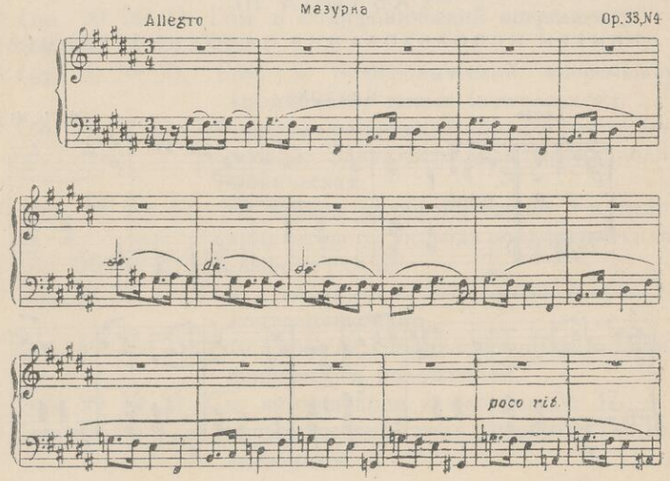


Куявяк

мазурка
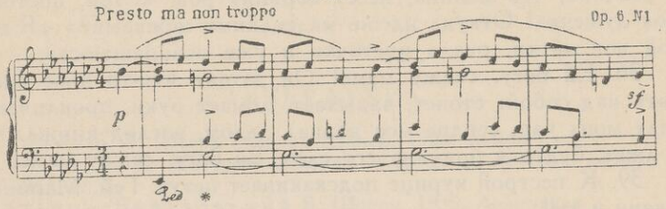


Мельница

мазурка



Оберек

мазурка



ПЕРЕВОДЫ К ПРИМЕРАМ

10. Кто танцует, а танцовать не умеет, того господь бог вразумит.

11. Я любил ее за красоту, полюбил искренно, а она в расцвете лет принесла мне в жертву свое сердце.

13. Отчего у тебя заплаканы глаза, девица моя? Оттого заплаканы, что не буду твоя.

14. Скрывала три недели, пока люди не узнали. А как люди узнали, то и матери сказали.

20. Покинув Парнасские высоты, я торжественно отдаю тебе свое чувство. Не будь жестокой и капризной: на ковер (к ногам твоим) я повергаю судьбу и сердце и прошу ручку у твоей милости.

26. Позволь мне, дорогая матушка, служить на господском дворе, где роскошно живут разные господа.

27. Веночек мой с белой розой. Послужи же мне до воскресенья, когда съедутся мои друзья.

28. Не пойду за яблоками, а пойду к девушке.

29. Над бором черные тучи. С кем я буду ночку спать? С тобой, Ясь, с тобой в зеленой дубраве.

30. По ту сторону озера стоит явор зеленый, а на том яворе зеленом три пташки поют.

31. У пруда, у холодной воды паненки рвали ягоды.

33. Месяц уже закатился, собаки заснули. А кто там щелкает за лесом? Ждет меня, верно, мой милый Филон под уговоренным нами явором.

34. Когда будет солнечная погода, приходи, Ясь, в мой садочек.

Stowarzyszenie

35. Там, на лугах, блестят цветы, стоит улан на пикете, а девчина, что малина, несет корзину роз. «Стой, постой, моя душечка! Откуда идешь маленькими ножками?» «Я из той вон хатки, рвала цветочки и уже возвращаюсь».

36. Ей богу, скажу маме! Он затеял что-то злое сделать над собой: стонет, вздыхает, ломает руки, проклинает силу моих чар, сердце мое назвал льдом, взгляд кинжалом и лжет, будто я причина его слез. Ей богу, скажу маме!

39. К пестрой курице подскакивает петух. Гей, Марина. Скачи и ты!

41. Хочешь ли, чтобы я тебе песню выткал, как нитку из клубка. Ты прекрасна, ты это знаешь. Вот моя первая строка.

46. У леса полола лен, прибежал из леса волк. Боялась волка, а он принес ей Мартинка.

51. Отчего не пашешь, Ясеньку, отчего не пашешь?

Biblioteka Słowarzyszenia F. C.

ЛИТЕРАТУРА

Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Шопен, 1920, Ленинград.
Асафьев Б. В. Мазурки Шопена, журнал „Советская музыка", 1947, № 3.
Богданов-Березовский В. Шопен, 1935, Ленинград.
Мазель Л. А. Фантазия f-moll Шопена, Москва, 1937.
Ла-Мара. Музыкально-характеристические этюды, т. I, 1886.
Лейхтентритт Г. Фредерик Шопен, перевод Л. Мазель, Москва, 1930.
Лист Ф. Шопен, перевод С. Семеновского, Москва, Музгиз, 1936.
Христианович Н. Письма о Шопене, Шуберте и Шумане, 1876.
Шопен. Письма, перевод А. Гольденвейзер, Москва, 1929.

Al-ar. Nasze pieśni. Warszawa, 1906.
Barbag S. Studium o pieśniach Chopina. Lwów, 1927.
Bronarski L. Harmonika Chopina. Warszawa, 1935.
Chybiński A. Fryderyk Chopin. Sfinks, 1910. Z. 28.
Czerniawski K. O tańcach narodowych. Warszawa, 1860.
Gloger Z. Czy śpiewa jeszcze lud polski. Warszawa, 1894.
" " Rok polski. Warszawa, 1892.
Hoesick F. Chopin I—II. Warszawa, 1927.
" " Chopiniana. Warszawa, 1912.
Jachimecki Zdzisław. Frédéric Chopin et son oeuvre. Paris, 1930.
Karasowski M. Chopin. Berlin, 1914.
Kleczyński Jean. Frédéric Chopin. Paris, 1880.
Kolberg O. Lud. Warszawa, 1857—1912.
Leichtentritt H. Analyse von Chopin's Klavierwerken I—II. Berlin, 1922.
Leichtentritt H. Frederik Chopin. Berlin, 1908.
Listy Fryderyka Chopina. Warszawa, 1937.
„Muzyka Polska". Warszawa, 1927.
Niecks J. Chopin. Leipzig, 1889.
Noskowski Z. Istota utworów Chopina. Warszawa, 1902.
Opieński H. Chopin. Warszawa, 1910.
Poirée Elie. Chopin. Paris.
Polinski A. Chopin. Warszawa. 1914.
" " Dzieje muzyki polskiej. Warszawa, 1912.
Starczewski F. Die Polnischen Tänze (См. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, 1900–1901).
Strzelecki A. Karty z życia Chopina. Warszawa, 1901.
Weissmann A. Chopin. 1912.
Windakiewiczowa H. Wzory ludowej muzyki polskiej w mazurkach Chopina. Kraków. 1926. Polska Akademia Umiejętności.
Wòjcik-Keuprulian B. Melodyka Chopina. Lwów, 1930.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление 3

Глава I

Общая характеристика польских народных танцев

Самобытные ритмические формы народных танцев 7
Исторические традиции и хореографические особенности польских танцев 9
Ритмика и форма польских танцев 15
Мелодико-гармонические особенности польских песен 22
Общие выводы 29

Глава II

Народные истоки творчества Шопена

Отказ Шопена от оперного творчества 31
Фортепианные пьесы на основе польского музыкального фольклора 38
Влияние сельской и бытовой музыки Варшавы на творчество Шопена 41
Анализ концертной группы произведений Шопена с польским национальным колоритом 48
Вокальные произведения Шопена 58

Глава III

Народный стиль в мазурках и других произведениях Шопена

Главнейшие штрихи, заимствованные Шопеном из народной музыки 63
Ритмика мазура, куявяка, оберка и вальса 65
Соединение в одной мазурке различных народных танцев. . . 71
Зодческий принцип в мазурках Шопена 74
Мелодика мазурок Шопена и ее связь с польским народным мелосом 76

Влияние народной музыки на гармонический стиль мазурок Шопена 82
Специфические причины художественной законченности шопеновских мазурок 85
Мазурки, в которых применен принцип тематической разработки 89
Отзвуки народной музыки в других произведениях Шопена. . 91

Глава IV

Заключение

Оценка трудов музыковедов о связи творчества Шопена с народной музыкой 95

Приложения

Таблица I. Синоптическая 103
Таблица II. Стиль изложения мазурок 107
Таблица III. Примеры использования народных танцев. . 109
Переводы к примерам 111
Литература 113

На суперобложке воспроизведен бронзовый барельеф, поднесенный М. А. Балакиреву в 1894 году при открытии им памятника Шопену в Желязовой Воле

Редактор *А. Альшванг*

Оформление
и художественная редакция
Ю. Слепяна

Корректор *Р. Голубовская*

*

Подписано к печати 14/VII 1949 г. М 16374
Объем 7,25 печ. л. 1 вкл. Уч.-изд. л. 5,51
Бумага 60 × 92 см. Тираж 5500 экз.
Зак. № 1984

*

Типография № 2 Управления издательств
и полиграфии Исполкома Ленгорсовета

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
49	3 сверху	дух	стиль
51	4 снизу	Курпинский	Карпинский
95	8 сверху	Кейпрулиан	Кеупрулиан
97	6 и 8 сверху	»	»
106	7 сверху	актов	тактов
106	»	начинающихся	начинающегося

Пасхалов. Зак. 1984.

Редактор *А. Альшванг*
Оформление
и художественная редакция


1810-1849

439
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

1810–1849



Вяч. ПАСХАЛОВ

ШОПЕ
И ПОЛЬСК
НАРОДНАЯ МУ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТ
1949

