

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL
REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *ARTE ȘI STUDII CULTURALE*

TEZĂ DE DOCTORAT

SPECIALITATEA 563.01 MUZICOLOGIE (CREAȚIE)

Conducător de doctorat:
MELNIC TAMARA
CONF. UNIVERSITAR, DR.

Doctorand:
USACIOV ALEXEI

CHIȘINAU, 2025

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА
АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
ШКОЛА ДОКТОРАТА
ИСКУССТВО И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

На правах рукописи
С.З.У.: [780.8:780.616.433.083.52]:781.68(043)

БАЛЛАДЫ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА:
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ
(ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ)

Докторант: _____ Усачев Алексей
Научный руководитель: _____ Мельник Тамара, доктор
искусствоведения, доцент

КИШИНЕВ, 2025

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL
REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *ARTE ȘI STUDII CULTURALE*

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: [780.8:780.616.433.083.52]:781.68(043)

BALADELE LUI FRYDERYK CHOPIN:
PARTICULARITĂȚI ALE TRATĂRII INTERPRETATIVE

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

(DOCTORAT PROFESIONAL)

Teza de doctor în arte

Doctorand: _____ **Usaciov Alexei**

Conducător de doctorat: _____ **Melnic Tamara, doctor în studiul artelor,
conferențiar universitar**

CHIȘINĂU, 2025

© Усачев Алексей, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (на русском, румынском, английском языках)	6
ВВЕДЕНИЕ.....	9
1. ЖАНР БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ШОПЕНА.....	22
1.1. Исторические предпосылки появления жанра фортепианной баллады.....	22
1.1.1. Национально-историческая баллада.....	22
1.1.2. Появление инструментальной баллады.....	25
1.1.3. Возникновение нового фортепианного жанра.....	27
1.2. Баллады Ф. Шопена.....	30
1.2.1. Композиционно-драматургические общности и отличия баллад.....	30
1.2.2. История создания и структурные особенности <i>Первой баллады</i>	32
1.2.3. Сюжетные мотивы и структурная организация <i>Второй баллады</i>	35
1.2.4. Художественный мир и принципы драматургии <i>Третьей баллады</i>	37
1.2.5. Аспекты драматургической композиции <i>Четвертой баллады</i>	39
1.3. Выводы по 1-й главе.....	42
2. БАЛЛАДЫ Ф. ШОПЕНА И ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ XX ВЕКА.....	44
2.1. Прочтение <i>Баллад</i> Ф. Шопена в контексте теории музыкального исполнительства.....	44
2.2. Баллады Ф. Шопена и польский фортепианный романтизм.....	50
2.2.1. Польская пианистическая школа: исторический аспект.....	50
2.2.2. Особенности трактовки <i>Баллад</i> : И. Падеревский, Й. Гофман, Арт. Рубинштейн.....	54
2.2.3. <i>Баллады</i> Ф. Шопена в музыкальном прочтении Кристиана Цимермана.....	58
2.3. Исполнительские трактовки <i>Баллад</i> и традиции русской фортепианной школы.....	62
2.3.1. <i>Баллады</i> Ф. Шопена в прочтении русских пианистов.....	62
2.3.2. Станислав Нейгауз. Особенности трактовки.....	66
2.4. Интерпретаторские концепции западноевропейских пианистических школ.....	70
2.5. Выводы по 2-й главе.....	77
3. БАЛЛАДЫ Ф. ШОПЕНА В КОНЦЕПЦИЯХ ПИАНИСТОВ XXI ВЕКА.....	80
3.1. Баллады Ф. Шопена в современном исполнительском пространстве.....	80
3.2. Современная китайская шопениана в прочтении <i>Баллад</i>.....	95
3.3. Интерпретация <i>Баллад</i> Ф. Шопена: авторское видение.....	103
3.4. Выводы по 3-й главе.....	114
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ.....	116
БИБЛИОГРАФИЯ.....	121
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	138
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ.....	166

АННОТАЦИЯ

Усачев Алексей. Баллады Фридерика Шопена: особенности исполнительской интерпретации. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение (профессиональный докторат), Кишинев, 2025.

Структура диссертации: *Творческая часть*: три концертные программы, записанные на DVD; *Научное исследование*: Введение, 3 главы, Общие выводы и рекомендации; Библиография из 246 наименований; 3 приложения; 120 страниц основного текста. Результаты исследования отражены в 7 публикациях.

Ключевые слова: баллада, исполнительская интерпретация, исполнительское искусство, романтизм, фортепианная школа, Ф. Шопен.

Область исследования: теория и история фортепианного исполнительства.

Цель работы: выявить особенности музыкальной поэтики *Баллад* Ф. Шопена и направления их исполнительской интерпретации в контексте мировых фортепианных традиций XX–XXI веков.

Задачи исследования: (1) раскрыть жанровые, композиционно-драматургические и стилевые особенности *Баллад* Ф. Шопена в их связи с генезисом жанра, эстетикой эпохи романтизма и индивидуальным стилем композитора; (2) осуществить анализ исполнительских интерпретаций *Баллад* ведущими пианистами XX века в контексте польского фортепианного романтизма и традиций русской и западноевропейской школ; (3) выявить особенности исполнительских прочтений текста *Баллад* мировыми пианистами начала XXI века; (4) определить роль и значение *Баллад* в концертном репертуаре китайских пианистов; (5) сформулировать методические рекомендации по практическому освоению данных произведений.

Научная новизна и оригинальность исследования заключается в установлении особенностей поэтики *Баллад* Ф. Шопена на основе результатов их музыкально-теоретического и исполнительского анализа, в раскрытии фортепианно-интерпретаторских основ *Баллад* Ф. Шопена и специфики их прочтений в мировой исполнительской практике XX – начала XXI века. Работа призвана восполнить пробел, существующий в отечественном музыкознании, в котором до настоящего времени не создано ни одного теоретического труда, посвященного сравнительному анализу традиций в интерпретациях *Баллад*. Впервые в Республике Молдова предпринята попытка обобщить и систематизировать различные музыковедческие, исполнительские и педагогические подходы к прочтению *Баллад* Ф. Шопена.

Новизна и оригинальность художественной концепции продемонстрирована в рамках многочисленных сценических выступлений, многолетней педагогической практики и собственной исполнительской трактовки избранного для исследования материала. Работа дополняет и углубляет, с точки зрения практикующего музыканта, ряд теоретических и методологических исследований в области музыкальной интерпретации и исполнительских традиций. Она может стать отправной точкой для дальнейших исследований в избранной области.

Практическая значимость работы связана с возможностью применения ее контента в учебных курсах *История исполнительского искусства*, *Методика преподавания фортепиано*, *Дидактика преподавания специальных дисциплин*, *История музыки*, в качестве рекомендованного материала для дисциплины *Специальное фортепиано*. Результаты исследования могут быть использованы студентами, заинтересованными в совершенствовании практических навыков в процессе освоения сочинений Ф. Шопена и повышении общей исполнительской культуры. Выводы и рекомендации могут способствовать оптимизации процесса обучения фортепианному исполнительскому искусству в системе высшего образования, а также содействовать популяризации фортепианного наследия Ф. Шопена, концертной деятельности мировых пианистов (в том числе, Китайской Народной Республики) в Республике Молдова.

Внедрение научных результатов. Результаты исследования были апробированы в рамках докладов на 6 научных международных и национальных конференциях, отражены в 7 научных статьях, опубликованных в Республике Молдова, Российской Федерации, Республике Беларусь, Китайской Народной Республике. Основные положения теоретического исследования нашли отражение в практической части диссертации в рамках трех концертов, состоявшихся на сцене *Концертного зала Steinway* (г. Гуанчжоу, КНР) и *Гуандунского педагогического университета* (г. Гуанчжоу, КНР), а также в широкой концертной и педагогической деятельности автора.

ADNOTARE

Usaciov Alexei. Baladele lui Fryderyk Chopin: particularități ale tratării interpretative. Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (doctorat profesional), Chișinău, 2025.

Structura tezei: *componenta practică:* trei recitaluri înregistrate pe DVD; *componenta științifică:* introducere, 120 de pagini ale textului de bază, încadrate în trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 246 de titluri, trei anexe. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 7 publicații științifice.

Cuvinte-cheie: artă interpretativă, baladă, F. Chopin, romantism, școală pianistică, tratare interpretativă.

Domeniul de studiu: teoria și istoria interpretării pianistice.

Scopul lucrării constă în determinarea particularităților poeticii muzicale a *Baladelor* lui F. Chopin și a direcțiilor tratării interpretative a acestora, în contextul tradițiilor artei pianistice universale, în secolele XX–XXI.

Obiectivele cercetării: (1) a dezvălui trăsăturile genuistice, compozițional-dramaturgice și muzical-stilistice ale *Baladelor* pentru pian ale lui F. Chopin, în contextul genezei genului, a esteticii romantismului și a stilului individual al compozitorului; (2) a analiza tratările interpretative ale *Baladelor* lui F. Chopin, propuse de pianiști consacrați ai secolului XX, în contextul romantismului pianistic polonez și al tradițiilor școlii pianistice ruse și vest-europene; (3) a releva particularitățile abordărilor interpretative ale textului muzical al *Baladelor* chopiniene, de către pianiștii de talie mondială de la începutul secolului XXI; (4) a determina rolul și importanța *Baladelor* lui F. Chopin în repertoriul de concert al pianiștilor chinezi; (5) a formula recomandări metodologice pentru însușirea practică a acestor creații pentru pian de F. Chopin.

Noutatea și originalitatea științifică constă în determinarea particularităților poetice ale *Baladelor* lui F. Chopin îmbinând rezultatele analizei muzical-teoretice și interpretative a acestora, dezvăluind fundamentele interpretative-pianistice și specificul tratărilor acestora în practica muzical-interpretativă universală, în secolul XX – începutul secolului XXI. Lucrarea contribuie la completarea unui gol în muzicologia din Republica Moldova, în care până în prezent nu a fost realizat un studiu teoretic comparativ dedicat tradițiilor de tratare interpretativă a acestor creații pentru pian ale compozitorului. Pentru prima dată în Republica Moldova este întreprinsă tentativa de a sistematiza diferite abordări muzicologice, interpretative și pedagogice privind analiza *Baladelor* lui F. Chopin.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic este demonstrată printr-o amplă activitate scenică, bogată și îndelungată experiență pedagogică a autorului și printr-o tratare interpretativă autentică a materialului selectat pentru cercetare. Lucrarea completează și aprofundează, din perspectiva unui muzician-practician, un șir de cercetări teoretice și metodologice din domeniul artei interpretării muzicale și tradițiilor pianistice, și poate constitui un punct de plecare pentru cercetări ulterioare în domeniul dat.

Valoarea aplicativă a lucrării rezidă în posibilitatea utilizării conținutului acesteia în procesul didactic universitar la discipline precum: *Istoria artei interpretative*, *Metodica predării pianului*, *Didactica disciplinei de specialitate*, *Istoria muzicii universale*, precum și ca material recomandat pentru disciplina *Pian special*. Rezultatele obținute pot fi valorificate de către studenți și tineri interpreți interesați de perfecționarea abilităților practice în interpretarea creațiilor lui F. Chopin, precum și de dezvoltarea culturii interpretative în general. Concluziile și recomandările formulate pot contribui la optimizarea procesului de formare a competențelor interpretative în învățământul artistic superior și la promovarea patrimoniului pianistic chopinian, precum și a activității concertistice a pianiștilor din întreaga lume (inclusiv a celor din Republica Populară Chineză) în spațiul cultural al Republicii Moldova.

Implementarea rezultatelor științifice: Rezultatele cercetării au fost aprobate prin comunicări științifice prezentate la 6 conferințe internaționale și naționale și au fost publicate în 7 articole științifice apărute în Republica Moldova, Federația Rusă, Republica Belarus și Republica Populară Chineză. Principalele teze ale cercetării teoretice sunt reflectate în componenta practică a tezei, în cadrul celor trei recitaluri susținute pe scena *Steinway Concert Hall* (Guangzhou (R.P. Chineză)) și la *Universitatea Pedagogică Guangdong* din Guangzhou (R.P. Chineză), precum și în ampla activitate concertistică și pedagogică a autorului.

ANNOTATION

Usaciov Alexei. Fryderyk Chopin's Ballades: Particularities of Performance Interpretation. Dissertation for a Doctor of Arts Degree, specialty 653.01 – Musicology (professional doctorate), Chisinau, 2025.

Thesis structure: *Creative part*: three concert programs recorded on DVD; *Scientific research*: Introduction, 3 chapters, General conclusions and recommendations; Bibliography of 246 titles; 3 appendices; 120 pages of the main text. The results of the study are reflected in 7 publications.

Keywords: ballad, F. Chopin, performance art, performance interpretation, piano school, romanticism.

Field of study: theory and history of piano performance.

The purpose of the investigation: to identify the features of the musical poetics of F. Chopin's *Ballads* and the directions of their performing interpretation in the context of the world piano traditions of the 20th – early 21st centuries.

Research objectives: (1) to reveal the genre, compositional, dramatic and stylistic features of F. Chopin's *Ballads*, in connection with the history of the genre's genesis, the context of the aesthetics of romanticism and the composer's individual style; (2) to analyze the performing interpretations of F. Chopin's *Ballads* by leading pianists of the 20th century in the context of Polish piano romanticism and the traditions of Russian and Western European schools; (3) to identify the features of performing readings of the musical text of *Ballads* by world pianists of the early 21st century; (4) to present the role and significance of *Ballads* in concert repertoire of Chinese pianists; (5) to formulate methodological recommendations for the practical development of these compositions.

The scientific novelty and originality of the research lies in the establishment of the features of the poetics of the *Ballads* of F. Chopin based on the totality of the results of their musical-theoretical and performance analysis, revealing the piano-interpretive foundations of the *Ballads* of F. Chopin and the specifics of their readings in the world musical and performing practice of the 20th – early 21st century. The work is intended to fill the gap existing in national musicology, which has not yet produced a single theoretical work devoted to the comparative analysis of performing traditions in the interpretations of the *Ballads*. For the first time in the Republic of Moldova, an attempt has been made to generalize and systematize various musicological, performing and pedagogical approaches to the analysis of the *Ballads* of F. Chopin.

The novelty and originality of the artistic concept has been demonstrated through numerous stage performances, his own long-term teaching practice and an authentic performing interpretation of the material selected for this study. The work complements and deepens, from the point of view of a practicing musician, a number of theoretical and methodological studies in the field of musical interpretation and performing traditions. It can be a starting point for further research in a chosen field.

The practical significance of the work is related to the possibility of using its content in educational courses on the *History of Performing Arts*, *Methods of Teaching Piano*, *Didactics of Teaching Special Disciplines*, *The History of Music*, as recommended material for the discipline of *Special Piano*. The results of the research can be used by students interested in improving practical skills in the process of mastering F. Chopin's works and improving the general performing culture. The conclusions and recommendations can help optimize the process of teaching piano performing art in the higher education system, as well as promote the popularization of Chopin's piano legacy, the concert activities of world pianists (including the People's Republic of China) in the Republic of Moldova.

Implementation of scientific results. The results of the study were approved in the framework of reports at 6 scientific international and national conferences, reflected in 7 scientific articles published in the Republic of Moldova, the Russian Federation, the Republic of Belarus, the People's Republic of China. The main provisions of the theoretical research were reflected in the practical part of the dissertation in the framework of three concerts held on the stage of the *Steinway Concert Hall* (Guangzhou, China) and *Guangdong Pedagogical University* in Guangzhou, China, as well as in the author's extensive concert and teaching activities.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и важность темы диссертации. «Поэт фортепиано», «создатель нового звукообраза» – Фридерик Шопен еще при жизни был определен музыкальной общественностью как «символ польскости». Романтическая эстетика, глубокая национальная основа, совершенство музыкальной формы, экспрессия, лиризм, интимность музыкальной интонации, утонченность и драматизм вплоть до трагических музыкально-эмоциональных срывов определяют основу музыкальной поэтики Ф. Шопена. Его мастерство, как композиторское, так и исполнительское, высоко оценивалось современниками – ведущими европейскими музыкантами и критиками.

Однако изучение архивных источников подтверждает неоднозначное отношение к фигуре композитора (как при его жизни, так и в последующие десятилетия), что обуславливалось, в первую очередь, различной социально-исторической и культурной парадигмой. «...XIX век, который казался и кажется столь близким и понятным нам, на самом деле сейчас оборачивается одним из самых загадочных веков новейшей истории... Надо снова и снова входить в этот мир, который становится все менее и менее известным, и все менее и менее знакомым», – справедливо отмечал известный российский музыковед М. Михайлов [79, с. 154-155].

Изучение наследия Ф. Шопена как в эпоху романтизма, так и последующие столетия неоднократно становилось предметом научных изысканий исследователей различных стран. Обобщающего культурологического масштаба работы представлены польскими, английскими, российскими, американскими учеными, в числе которых: М. Томашевский (Mieczysław Tomaszewski), Дж. Сэмсон (Jim Samson), И. Бэлза, Дж. Кальберг (Jeffrey Kallberg) и мн. др. Значимый вклад в мировую шопениану внесли результаты научных исследований, представленных на Первом Международном Музыковедческом Конгрессе, посвященном наследию Ф. Шопена (*The First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, Warszawa, 1960) [158], основной целью которых стало изучение архивов самого композитора и его современников, углубленное осмысление сохранившихся вербальных и музыкальных текстов.

Сегодня в мировом музыкознании первых двух десятилетий XXI века наследие Ф. Шопена и его значение в истории музыкальной культуры изучается в самых различных ракурсах. Внимание исследователей концентрируется на текстологии, музыкальной семантике, расширяются границы интерпретологии, привлекаются методологические принципы из смежных гуманитарных и естественных наук [14; 24; 25; 46; 47; 54; 55; 130;

131; 136; 140; 141; 143; 150]. В числе актуальных изданий последних лет отметим польскую антологию музыкальной критики, посвященной личности и творчеству Ф. Шопена – проект И. Понятовской (Irena Poniatowska). В книге представлены уникальные архивные документы, осмысливающие восприятие фигуры Ф. Шопена в Польше, России, Великобритании, Франции, Германии, Австрии [147].

Изучение музыкального содержания или «выразительно-смысловой сущности» (определение В. Холоповой) музыки Ф. Шопена в контексте современного исполнительского искусства является одной из актуальных задач современного искусствоведения.

Фортепианные *Баллады* Ф. Шопена – глубокие, наполненные многомерным содержанием сочинения. Их художественный мир отличается универсализмом: достоверная психологичность и сокровенный лиризм сочетаются с ощущением объективной жизненной реальности, тонкость в передаче отдельных настроений – с крупным рельефом драматического развития, мечтательная созерцательность – с активной действенностью. В *Балладах* прослеживаются взаимосвязи между их музыкальным содержанием, композиционной структурой, комплексом выразительных средств, в них воплощаются атрибутивные черты романтического музыкального искусства (взаимопроникновение различных типов интонирования, импровизационность, значительная роль фольклорного начала и т.д.). Сложная архитектура, интонационная многомерность и богатая образная семантика *Баллад* открывают широкие интерпретационные горизонты, позволяя исполнителям создавать различные варианты художественного прочтения.

Четыре *Баллады* Ф. Шопена занимают устойчивое место в современном мировом концертном пианистическом пространстве. Они являются показателем исполнительской зрелости пианиста и при этом — уникальным материалом для выявления специфики национальных школ. Их освоение считается основополагающим в процессе педагогического воспитания профессионального пианиста. На протяжении XX – первых десятилетий XXI века к *Балладам* Ф. Шопена обращались выдающиеся пианисты разных исполнительских традиций и национальных школ.

Таким образом, значимость данной работы определяется устойчивым интересом мирового музыкознания к художественному наследию Ф. Шопена, которое на протяжении почти двух столетий продолжает оставаться одним из центральных объектов анализа в музыковедении, исполнительской практике и культурологии. Однако западная традиция исследований в большей степени сосредоточена на текстологическом аспекте (авторская

редакция, варианты, источники), на проблемах музыкальной семантики и историко-культурного контекста. В то время как область сравнительной интерпретации сочинений Ф. Шопена в различных национальных исполнительских школах представлена фрагментарно и не получила целостного, системного воплощения. В отечественном музыкознании данный аспект вообще не оформлен в виде отдельного теоретического труда.

Настоящее исследование призвано восполнить указанный пробел, предложив сравнительный анализ интерпретаций *Баллад* Ф. Шопена в западноевропейской, польской, русской (советской и российской) и азиатской (китайской) пианистических школах, рассматривающийся автором в диахронической и синхронической совокупности. Такой подход позволяет не только выявить эволюцию исполнительских традиций в XX–XXI веках, но и проследить универсальные закономерности, национально-специфические тенденции в художественной практике. Более того, в рамках исследования *Баллады* осмысливаются как единый метатекст, отражающий диалог культур, что расширяет искусствоведческую проблематику в направлении культурологии, компаративистики и междисциплинарных исследований.

Таким образом, актуальность темы обусловлена как общим интересом мировой науки к шопеновскому наследию, так и необходимостью научного восполнения малоизученной области интерпретационного анализа, в частности, сравнительного рассмотрения исполнительских традиций *Баллад* Ф. Шопена. Новизна подхода состоит в объединении культурологической, герменевтической и исполнительской перспектив, что позволяет выстроить целостное представление о месте и значении *Баллад* в современном пианистическом пространстве и в более широком культурном контексте.

Цель диссертации – выявить особенности музыкальной поэтики *Баллад* Ф. Шопена и направления их исполнительской интерпретации в контексте фортепианных традиций XX–XXI века разных стран.

Задачи исследования:

- раскрыть жанровые, композиционно-драматургические и музыкально-стилевые особенности фортепианных *Баллад* Ф. Шопена в их связи с генезисом жанра, эстетикой романтизма и индивидуальным стилем композитора;
- осуществить анализ исполнительских интерпретаций *Баллад* Ф. Шопена ведущими пианистами XX века в контексте польского фортепианного романтизма и традиций русской и западноевропейской пианистических школ;

- выявить особенности исполнительских подходов к прочтению музыкального текста *Баллад* мировыми пианистами начала XXI века;
- представить роль и значение *Баллад* Ф. Шопена в концертном репертуаре китайских пианистов;
- сформулировать методические рекомендации по практическому освоению данных фортепианных полотен Ф. Шопена.

Новизна и оригинальность художественной концепции состоит в освоении и представлении изучаемых в диссертации фортепианных *Баллад* Ф. Шопена на основе трех концертных выступлений, в которых автор был представлен как солист, исполнивший *Четыре Баллады* и другие репрезентативные сочинения польского композитора. Уникальность и инновационность художественного концепта подтверждена также собственной многолетней педагогической практикой и аутентичной исполнительской трактовкой избранного для данного диссертационного исследования материала.

Методологическая основа диссертации. Для реализации поставленной цели и решения задач применялся комплекс взаимодополняющих методов исследования, включающий в себя: теоретический анализ литературы, исследовательский поиск по выявлению многоаспектных особенностей фортепианных *Баллад* Ф. Шопена и практики освоения фортепианных романтических традиций в мировом исполнительском процессе XX – начала XXI века. Благодаря комплексному подходу *Баллады* Ф. Шопена рассматривается в контексте проблем музыкальной интерпретации, музыкальной семантики и вопросов фортепианного исполнительского искусства. В работе использованы общенаучные методы исследования – анализ, синтез, системный и структурный метод. Ведущим в работе является исторический метод. Обращение к фортепианным исполнительским традициям разных стран обуславливает использование метода компаративистики, с помощью которого выявляются различия в исполнительских подходах и приемах звукоизвлечения, трактовке композиционно-драматургической логики развития произведения; историко-географический и теоретико-аналитический методы позволяют систематизировать значительный объем эмпирического материала.

Теоретической базой диссертационного исследования по общей проблематике музыкального жанра, жанрового синтеза, истории и теории жанра *баллады* стали труды О. Бегичевой [10], К. Дальхауза (C. Dahlhaus) [37], К. Зенкина [47], Е. Назайкинского [83], О. Соколовой [98], В. Цуккермана [120], А. Коробовой [61]. Стилистические проблемы романтизма исследованы в работах М. Лобановой [68], И. Бэлзы [15, 16], Я. Мильштейна [78].

Анализ музыкального текста в современной науке невозможен без герменевтических подходов, поскольку композиторский замысел раскрывается благодаря интерпретации. В этом контексте в научном разъяснении смысла музыкального текста важнейшими оказываются такие позиции, как «генерализация» по общим жанровым признакам, индивидуализация, анализ и истолкование специфических средств. Рассмотрение конкретного музыкального текста в музыкально-историческом и художественном аспектах должно быть системным и контекстуальным. Множество культурных символов, кодов, смыслов, ассоциаций, цитат, наполняющих конкретный музыкальный опус, составляют его богатейший семантический фундамент, имеющий диалогическую структуру. В музыковедении феномен музыкальной семантики и интерпретации на протяжении более столетия (от начала XX века) осмыслялся учеными разных стран. В русскоязычном музыкознании фундаментальными в отношении анализа специфики музыкальной семантики являются работы М. Арановского [6], Н. Вашкевича [18], В. Холоповой [114, 115], В. Медушевского [74], А. Кудряшова [66].

В качестве теоретического и методологического основания диссертации были привлечены эстетико-философские труды об исполнительском искусстве, имеющем специфические признаки: Ю. Борев [12], М. Каган [52], С. Раппопорт [91]. Главным среди них можно считать тезис о вторичности природы исполнительства по отношению к художественному произведению (точнее, к его авторской версии). В условиях нового подхода к осмыслению специфики и задач музыкального исполнительства актуализируется целый ряд проблем, которые встают перед исполнителем в процессе подготовки к финальному акту интерпретации – озвучиванию произведения перед слушательской аудиторией.

В музыкально-исполнительском искусстве заложена диалектическая (двойственная) суть: с одной стороны, зависимость от композитора, а с другой – своё собственное творческое понимание и преломление воли автора. Перед исполнителем ставятся, на первый взгляд, противоположные задачи. Первая – роль «посредника» – обязывает его к верности композитору, т.е. максимально приближенному и точному воспроизведению заданной им идеи, стиля и т.д. Вторая задача, не менее важная – любое исполнение должно быть связано с интерпретацией, а значит с проявлением творческой индивидуальности и свободы исполнителя. В умении соединить и то и другое выражается одна из наиболее ценных качеств настоящего музыканта-исполнителя.

Пианист является творцом музыкальной реальности при помощи инструмента фортепиано и его специфических технико-акустических свойств. Следовательно, в круг

используемой научной литературы были включены исследования педагогов и действующих музыкантов-исполнителей, обобщающих свой опыт и дающих практико-ориентированные рекомендации, связанные с пианистической техникой и преодолением текстовых трудностей – аппликатура, динамика, педализация, фактура и т.д. (работы В. Москаленко [81], Е. Либермана [67], Д. Благого [11] и др.).

Отдельную область теоретической базы диссертации составляют труды и исследования по музыкальной поэтике и наследию Ф. Шопена: историко-биографические монографии и эпистолярная литература (Ф. Шопен [126, 127], И. Бэлза [15, 16], Ю. Кремлёв [65] и др.). Проблемы музыкальной формы, языка, программности в произведениях Шопена нашли отражение в музыковедческих трудах Л. Мазеля [70], Ю. Тюлина [103], Н. Виеру [21], В. Цуккермана [121]. В решении вопросов исполнительских и педагогических проблем музыки Ф. Шопена, работы над текстом его произведений автор диссертации опирался на труды Н. Голубовской [28], А. Малинковской [71], Я. Мильштейна [78], Г. Нейгауза [85], Г. Цыпина [122], А. Гольденвейзера [29] и др.

Стилистические и жанрово-драматургические особенности романтической баллады в общем, и фортепианных *Баллад* Ф. Шопена, в частности, отражены в трудах В. Холоповой [116], К. Зенкина [47], Н. Виеру [21], В. Цуккермана [121] и др.

Методологическую основу диссертации составили также работы китайских ученых, посвященные развитию музыкального образования в Китае (Бянь Мэн (Bian Meng) [161]), становлению китайской фортепианной культуры и национальной пианистической школы Хуан Пин (Huang Ping) [118], Ху Изюань (Hu Yizuan) [119], Сунь Цзинань (Sun Jinan) [165]). В современной музыкальной науке КНР личность композитора, его фортепианное творчество, проблемы стиля, аспекты исполнительской интерпретации произведений Ф. Шопена китайскими пианистами анализируются в ряде исследований следующих авторов: Ши Явэнь (Shi Yawen) [125], Фу Лэй (Fu Lei) [167], Фу Цонг (Fu Tsong) [167], Чжу Юаньчжэнь (Zhu Yuanzhen) [169]. Отдельную группу источников представляют интервью, воспоминания и беседы с китайскими пианистами – исполнителями музыки Ф. Шопена [162; 163; 164; 167; 168].

Теоретическая значимость исследования заключается в систематизации и уточнении поэтики фортепианных *Баллад* Ф. Шопена как жанрово-стилевого феномена, осмысляемого в рамках музыкально-теоретического анализа, интерпретологического дискурса и компаративистики. В работе предпринята попытка выявления архитектурных и интонационно-семантических закономерностей *Баллад*, определение

механизмов взаимодействия текстовой структуры и исполнительской интерпретации, а также раскрытие смыслового поля произведений через герменевтический и семиотический ракурсы. Это позволяет трактовать *Баллады* как единый метатекст, в котором реализуются универсальные и национально-специфические интерпретационные стратегии.

В диссертации впервые вводится в научный оборот комплексное сравнительно-историческое и типологическое исследование интерпретаций шопеновских *Баллад* в западноевропейской, польской, русской (советской и российской) и азиатской (китайской) традициях. Такой подход позволяет выявить эволюцию исполнительских парадигм XX–XXI веков, а также зафиксировать трансформацию культурных моделей интерпретации в диахронической и синхронической перспективах.

Научная новизна и теоретическая значимость диссертации заключаются в применении междисциплинарной методологии, включающей принципы музыкальной семантики, герменевтики, семиотического анализа, сравнительно-типологического и культурологического подходов. Их синтез позволил углубить понятийный аппарат интерпретологии и уточнить такие категории, как «поэтика интерпретации», «исполнительская традиция», «интонационная модель», «типология интерпретационных стратегий».

Впервые в Республике Молдова осуществлена попытка целостного анализа интерпретаций *Баллад* Ф. Шопена с позиций сравнительной интерпретологии, что формирует основу для дальнейшего развития национальной научной школы в области музыкальной герменевтики и исполнительских исследований. Теоретическая ценность работы определяется её вкладом в разработку методологических оснований изучения взаимодействия текста и интерпретации, а также её значением для углубления знаний о закономерностях эволюции мировых пианистических школ в контексте культурологического и искусствоведческого анализа.

Практическая значимость работы связана с возможностью ее применения в учебных курсах *История исполнительского искусства, Методика преподавания фортепиано, Дидактика преподавания специальных дисциплин, История музыки*, а также в качестве рекомендованного материала для дисциплины *Специальное фортепиано*. Результаты исследования могут быть использованы студентами, заинтересованными в совершенствовании практических навыков в процессе освоения фортепианных сочинений Ф. Шопена и повышении общей музыкально-исполнительской культуры. Материалы, выводы и рекомендации диссертации будут полезны при подготовке концертных

выступлений и студийных записей пианистов разных стран, в повседневной практике педагогов. Все отмеченное выше будет способствовать оптимизации процесса обучения фортепианному исполнительскому искусству в системе высшего образования, а также содействовать популяризации фортепианного наследия Ф. Шопена, активизации концертной деятельности зарубежных пианистов (в том числе, из КНР) в Республике Молдова.

Внедрение научных результатов. Материалы исследования нашли отражение в выступлениях на международных и национальных научных конференциях:

1. Международная научная конференция *Patrimoniul Cultural: Cercetare, Valorificare, Promovare*. (Chişinău, RM, ASM Institutul Patrimoniului Cultural, 27-28.05.2021);
2. Conferința națională a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat (АМТИИ, 10.12.2021);
3. Научно-методическая конференция: *Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior* (RM, Chişinău, АМТАР, 19.11.2021);
4. Международная конференция *Scientific research of the SCO countries: synergy and integration* (Beijing, China, 14.10.2023);
5. 2-я международная конференция *Научные чтения в Уральской государственной консерватории им. М. Мусоргского* (г. Екатеринбург, РФ, 05.12.2023 года);
6. XI международная научно-практическая конференция *Актуальные проблемы мировой художественной культуры* (г. Гродно, Республика Беларусь, 18.11.2023);

Основные результаты теоретических изысканий отражены в 7 статьях, опубликованных в специализированных научных изданиях Республики Молдова, Российской Федерации, Республики Беларусь, Китайской Народной Республики:

- 1) USACIOV, A., MELNIC, T. Вопросы музыкальной семантики Ф. Шопена в контексте эпохи романтизма. В: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare (ediția XIII)*. Materialele conferinței științ. internațională. Chişinău: Fox Trading SRL, 2021, Vol. 2, сс. 139-145. ISBN 978-9975-3513-7-9 <https://doi.org/10.52603/9789975351379.19>[107];
- 2) USACIOV, A., MELNIC, T. Теоретические основы исполнительского анализа. În: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*. Conferința științifică națională a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat. Rezumatele comunicărilor. Chişinău: АМТАР, 10.12.2021, сс. 15-16.
<https://amtap.md/assets/pdf/rezumate%20Conferin%C8%9Ba%20%20doctoranzilor...10.12.2021%20tipar.pdf>[108];
- 3) УСАЧЕВ А. Проблемы исполнительской интерпретации произведений Ф. Шопена на примере Баллады №1, оп. 23. В: *Studiul Artelor și Cultulorogie: istorie, teorie, practică*.

Chişinău: Notograf Prim, 2022, №1 (42), сс. 80-86. ISSN 2345-1408 E-ISSN 2345-1831. Categoria B. <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.15> [106];

4) УСАЧЕВ А. Баллады Ф. Шопена в концертном репертуаре пианистов XXI века: исполнительский резонанс. В: Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сборник научных статей XI Международной научно-практической конференции. Гродно: ГрГУ им. Янки Купалы, 2023. сс. 219-224 УДК 78.071.2:786.2 <https://elib.grsu.by/doc/104479> [105];

5) USACIOV, A. The Ballads of F. Chopin in the Performance and Pedagogical Practice of the PRC. В: Scientific research of the SCO countries: Synergy and integration. Beijing, China 2023, сс. 102-108 ISBN978-5-905695-82-7. <https://doi.org/10.34660/INF.2023.69.69.451> [159];

6) USACIOV, A. The Fourth Ballad by F. Chopin in Performing Interpretations. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chişinău: Notograf prim, 2024, №1 (46), pp. 41-47. ISSN 2345-1408. E-ISSN 2345-1831. Categoria B. <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.05> [160];

7) USACIOV A. Баллады Ф. Шопена в контексте исполнительских традиций XX – начала XXI века. В: Intertext. Chişinău: ULIM, 2025, №1 (65), сс. 183-191. Categoria B. ISSN 1857-3711 / e-ISSN 2345-1750 <https://doi.org/10.54481/intertext.2025.1.19> [104].

Основные положения теоретического исследования нашли отражение в практической части диссертации в рамках трех концертов, состоявшихся на сцене Концертного зала *Steinway* и Гуандунского педагогического университета (г. Гуанчжоу, КНР), а также в широкой концертной и педагогической деятельности автора.

Апробирование результатов работы. Диссертационное исследование было осуществлено в рамках школы доктората *Arte și Studii Culturale*, АМТИИ и прошло последовательную научную апробацию: обсуждение на заседаниях Комиссии научного руководства, а также на заседании Комиссии предварительной защиты с участием представителя Ученого совета и внешнего эксперта (протокол от 15.12.2025 г.), по итогам которых работа была рекомендована к публичной защите. Подтверждение достоверности полученных научных результатов осуществлялось посредством представления докладов на национальных и международных научных конференциях, их обсуждения в профессиональной среде, а также последующей публикации материалов исследования в специализированных научных изданиях (*Studiul artelor și culturologie*, *Intertext* и др.). Данные формы апробации позволили уточнить теоретико-методологические основания исследования и утвердить его результаты в академическом дискурсе.

Практическая составляющая диссертационного исследования, ориентированная на интерпретацию фортепианных *Баллад* Ф. Шопена, нашла отражение в трех авторских концертных выступлениях, которые получили высокую профессиональную оценку. Данный факт подтвердил не только художественную ценность предложенных интерпретационных решений, но и их методико-практическую значимость, выражающуюся в расширении современного исполнительского репертуара и в актуализации проблематики интерпретации шопеновских сочинений.

Научные публикации, выступления на конференциях, а также подготовленные методические материалы, посвящённые проблемам исполнительской интерпретации *Баллад* Ф. Шопена, обеспечивают не только распространение полученных выводов в профессиональном сообществе, но и способствуют межкультурному обмену опытом, позволяя соотносить современные трактовки с историческими традициями интерпретации, тем самым способствуя дальнейшему развитию исполнительского мышления и совершенствованию пианистического мастерства.

Краткое изложение содержания диссертации. Цель и задачи исследования обусловили структуру работы: введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиография, приложения. Во **Введении** обосновывается актуальность настоящего исследования, определяются его цель и задачи, степень новизны и оригинальности, теоретическая и практическая значимость, содержится информация об апробации результатов исследования и структуре работы, кратко излагается содержание диссертации.

Структура **Первой главы** *Жанр баллады в творчестве Ф. Шопена* определена предметом настоящего исследования – четыре фортепианные *Баллады* Ф. Шопена в аспекте исполнительских традиций XX–XXI веков. В **разделе 1.1. Исторические предпосылки появления жанра фортепианной баллады** представлен обзор научной литературы, посвященной жанру баллады, ее этимологии и генезису. На основании научных выводов и методологических принципов, выработанных в философско-эстетических, литературоведческих, этнографических, музыкально-теоретических исследованиях, выявляются типологические особенности баллады как синкретического лирико-эпического жанра, исторические предпосылки ее появления и пути возникновения нового фортепианного жанра в европейской музыкальной культуре XIX века. В контексте музыкальной поэтики эпохи романтизма определяется место и историко-эстетическое значение *Баллад* Ф. Шопена, что является важным для понимания индивидуального стиля композитора в целом. **Раздел 1.2.** посвящен анализу

Баллад Ф. Шопена как некоей единой конструкции. Изучение композиционно-драматургических общностей и отличий баллад позволяет осмыслить их как «инструментальные драмы», для которых характерны разнообразие форм, их динамизация, свободная структура, поэмность, симфонические принципы развития. В основе всех *Четырех баллад* лежит интонационно-тематический синтез, представляющий собой сплав кантилены, нарративно-декламационных элементов и танцевальности. Далее в данном разделе последовательно представлены история создания, особенности музыкального содержания, образно-сюжетные мотивы и их семантическая характеристика, структурные и драматургические особенности каждой *Баллады*. В разделе 1.3. сформулированы выводы по Главе 1.

Логика построения *Второй главы Баллады Ф. Шопена и фортепианно-исполнительские традиции XX века* определяется методологическим фундаментом теории музыкального исполнительства и интерпретологии (раздел 2.1. *Прочтение Баллад Ф. Шопена в контексте теории музыкального исполнительства*). Каждый последующий параграф главы представляет собой характеристику исполнительских интерпретаций *Баллад* Ф. Шопена в контексте: традиций польского фортепианного романтизма (трактовки И. Падеревского (I. Paderewski), Й. Гофмана (J. Hofmann), Арт. Рубинштейна (Art. Rubinstein), К. Цимермана (K. Zimerman)) – раздел 2.2. *Баллады Ф. Шопена и польский фортепианный романтизм*; русской фортепианной школы XX века (трактовки А. Гольденвейзера, С. Фейнберга, В. Софроницкого, В. Горовица, Л. Оборина, С. Рихтера и др.), а также комплексный анализ прочтения *Баллад* С. Нейгаузом – раздел 2.3. *Исполнительские трактовки Баллад и традиции русской фортепианной школы*; интерпретаторские концепции западноевропейских пианистических школ (А. Корто (A. Cortot), А. Фишер (A. Fischer), А.Б. Микеланжели (A.B. Michelangeli), М. Поллини (M. Pollini), М. Аргерих (M. Argerich), Д. Паскаль (D. Pascal)) – раздел 2.4. *Интерпретаторские концепции западноевропейских пианистических школ*. Определяются особенности подходов к исполнению шопеновских *Баллад* в аспекте национальных фортепианных традиций и характеристик индивидуальностей пианистов разных стран. Раздел 2.5. обобщает изложенное.

Третья глава – *Баллады Ф. Шопена в концепциях пианистов XXI века* представляет собой анализ пианистических интерпретаций в современном исполнительском пространстве. В XXI веке на фоне все большего размывания географических и национальных границ достаточно актуальным становится вопрос о принадлежности пианистов к различным фортепианным школам. Основными

направлениями профессионального воспитания сегодня являются европейская, дальневосточная (азиатская) и американская фортепианные традиции; при этом, в условиях глобализации, главным критерием становится получение образования в рамках определенного культурно-национального пространства. Значимым явлением искусства XXI века является выход на его «авансцену» представителей китайской музыкальной культуры.

В разделе 3.1. *Баллады Ф. Шопена в современном исполнительском пространстве* внимание акцентируется на современной европейской традиции интерпретаций *Баллад* Ф. Шопена, включая исполнения таких пианистов, как Р. Блехач (R. Blechacz), Л. Бирди (L. Byrdy) и Е. Кисин, Ю. Авдеева, Л. Генюшас (L. Geniušas), М. Пашол (M. Paşol), Л. Дебарг (L. Debargue). Учитываются также интерпретации канадского и белорусского пианистов – Б. Лю (Bruce Liu) и А. Поночевного, оттеняющих разнообразие подходов и особенностей в прочтении данной жанровой группы. Комплексный анализ интерпретаций демонстрирует исполнительские различия и является основой для характеристики индивидуального стиля пианистов. В сравнительном музыкально-семантическом анализе прочтений *Четвертой баллады* пианистами А. Султановым, Ли Юнди (Li Yundi) и Х. Буниатишвили (K. Buniatishvili) выявляются особенности исполнительской интонации, драматургические акценты, градации эмоциональных оттенков, подчеркивающие разнообразие прочтения музыкального текста. В целом, на семантическом уровне в начале XXI века фортепианная традиция исполнения *Баллад* сохраняет классический подход и следует методике фортепианного *belcanto*, присущей стилю Ф. Шопена. Пианисты демонстрируют тонкую градацию эмоциональных оттенков, опираясь на контекст романтизма и поэтическую формулу «*jal*».

В разделе 3.2. *Современная китайская шопениана в интерпретациях Баллад* изучается место и значение шопеновского репертуара в концертно-конкурсной жизни китайских пианистов и музыкально-образовательных программах КНР. Современные китайские пианисты, такие как Ланг Ланг (Lang Lang), Ли Юнди (Li Yundi) и Юйджа Ван (Yuja Wang) демонстрируют высокий исполнительский уровень, что подтверждается их успехами на престижных конкурсах. Анализ интерпретационных подходов к текстам *Баллад* Ф. Шопена китайскими пианистами показывает, что их объединяет технико-виртуозное мастерство, преобладание героико-патетической интонации, внимание к композиционной целостности.

В разделе 3.3. представлено *Авторское видение интерпретаций Баллад Ф. Шопена*. Как отмечает автор диссертации, практикующий пианист и педагог с многолетним стажем, специфика музыкальных текстов польского композитора заключается в богатстве интонационно-тематического материала, предлагающего множество интерпретационных подходов. Важно учитывать национальный колорит, который объединяет польскую и европейскую поэтику. Процесс интерпретации *Баллад* Шопена требует сочетания виртуозности и психоэмоционального понимания. Исполнитель должен находить баланс между точным прочтением текста и эмоциональной выразительностью, придавая сочинению актуальный смысл и раскрывая его духовное содержание. **Раздел 3.4.** является резюмирующим.

Завершают исследование **Основные выводы и рекомендации**, обобщающие ключевые положения работы и определяющие дальнейшие пути развития темы.

Диссертация снабжена **Библиографией** на русском, польском, украинском, румынском, английском, китайском языках, которая включает 246 источников, в том числе аудио и видеоматериалов, использовавшихся в процессе работы.

Приложение 1 содержит список сокращений. В **приложении 2** приведены программы трех концертных выступлений автора, составляющих творческую часть диссертации. В **Приложении 3** представлены нотные примеры, цитируемые в диссертационном исследовании.

1. ЖАНР БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ШОПЕНА

1.1. Исторические предпосылки появления жанра фортепианной баллады

1.1.1. Национально-историческая баллада

История изучения жанра баллады отличается множеством теоретических изысканий и положений. Научные работы, раскрывающие генезис происхождения и бытования жанра, можно условно разделить на следующие крупные категории: философско-эстетические, литературоведческие, этнографические, музыкально-теоретические и исторические [4; 44; 64; 75; 77; 98]. При этом исследователи выделяют типологические признаки жанра на примере произведений разных эпох и видов искусства.

В современном научном пространстве единого определения жанра баллады не существует, однако общей научной позицией является то, что художественно-концептуальный уровень баллады, определяющий ее глубинную сущность, связан, прежде всего, со спецификой образного мира, балладным конфликтом, характером изложения мысли, особым типом драматургии [10; 35; 36].

Этимология слова *баллада* восходит к существительному *ballata* (фр. *balade*, *ballade*; пров. *balada*), происходящему от глагола *танцевать* (лат. *ballar*; итал. *ballare*). В словаре М. Фасмера указывается более глубокое этимологическое происхождение слова: от «древнегреческого βάλλω – *бросать, кидать*, праиндоевр. *g^wel – *бросать, достигать* [109]. Изначально термин предназначался для обозначения особой текстомзыкальной формы литературного стиха (три строфы с одинаковой рифмой), положенного в основу лирической танцевальной песни (куртуазная провансальская лирика). В провансальских лирических песнях закрепляются такие композиционные особенности баллады как строфичность, трехчастность и повторность. Аналогичные по этимологии определения находим в Англии (*songs, rymes*), в Германии (*Lieder*), в Дании (*viser*).

Обобщая терминологические определения баллады в различных литературоведческих словарях, выделим ее основные значения: лирическая хоровая песнь (Франция и Италия, XIV–XV вв.), лиро-эпический жанр англо-шотландской народной поэзии (XIV–XVI вв.), «гибридная форма», совмещающая лирическое, эпическое и драматическое начала [69; 10; 87, с. 420]. Наиболее существенным признаком является **композиционно-ритмическая структура**, выделяющая балладу среди других жанров в разных странах и исторических периодах.

Не менее дискуссионным является вопрос о генезисе баллады. В ряде исследований подчеркивается промежуточное происхождение баллады на стыке фольклорных традиций

и литературы, демонстрирующее взаимодействие эпического и лирического начал. Современные научные источники, в том числе работы А. Гугнина [33], В. Жимолостновой [42], [43], Д. Магомедовой [69, с. 26-27], указывают на правомерность двойного жанрового генезиса: *народная баллада* и *литературная баллада*.

По отношению к балладе применимы такие определения как *синтетическая жанровая природа, промежуточный жанр, жанровый гибрид* (см. об этом: [1], [34], [20], [13]). В данном контексте очевидны жанровые диалоги баллады с элегией, романсом, песней, поэмой, одой и т.д. Исторические пути развития жанра баллады корректировали ее содержательные аспекты в направлении доминирования образов из «современной действительности», идей реализма, усиливая в ее изложении нарративное начало. Именно в таком генетическом синтезе появились литературно-музыкальные образцы романтической баллады.

Суммируя различные научные позиции, представим следующее определение, актуальное для настоящего исследования: ***баллада – это лирико-эпический жанр, обладающий специфическими принципами построения драматургии вследствие особого соотношения эпоса, лирики и драмы; имеющий тенденции к развитию и модификации, связанных с изменениями художественных методов.***

В контексте данного исследования актуальным является тот факт, что баллада в эпоху романтизма становится одним из самых популярных жанров, отражающим квинтэссенцию синтеза искусств. В романтической балладе нашли претворение доминантные философско-эстетические идеи данного периода, типичные для него сюжетные мотивы и образы, прежде всего, драматического и лирико-героического модуса: «...драматизм может пронизывать жанровую структуру баллады как качество», – отмечает М. Жигачева [41, с. 33]. Изучению специфики романтической литературной баллады в разных странах, систематизации ее сюжетов и образов, стилистики и композиции посвящены научные работы Д. Балашова [8], И. Вершинина [19], Т. Власенко [23], В. Жирмунского [44], Р. Иезуитовой [51], Н. Копыловой [60].

На протяжении всего XIX века художники разных стран обращаются к истокам национальной традиционной культуры. В эстетике романтизма идея «общего» противопоставляется уникальности, своеобразию конкретной нации [12], [52], [91]. Отсюда особая роль национального самосознания, этнической самобытности в создании национально-исторического фундамента культуры. Разные виды искусства осмысливают национальные идеи в разных формах. Однако появляется ряд смежных жанров, которые принимают на себя функцию проводников доминантных художественных идей эпохи.

Особое внимание в поисках идей для своих произведений поэты, художники и музыканты эпохи романтизма направляют в эпоху средневековья, утверждая исторические сюжеты, характерные для этого времени.

Музыкальный романтизм черпает свое вдохновение в фольклорных жанрах (думки, рапсодии, песни, баллады, легенды, сказки, фантазии), народных песенно-танцевальных формах, которые формируют целый пласт академической музыки этого периода. Показательным фактом стало повсеместное распространение жанра баллады – в разных примерах ее типологические признаки можно обнаружить в таких жанрах, как песня, романс, думка, «старая песня». Интерес объясняется известным российским балладоведом А.А. Гугниным: «Из всех литературных жанров именно баллада оказалась наиболее оперативным и подготовленным к тому, чтобы “перемолоть” различные веяния и создать новый художественный синтез» [33, с. 80]. Благодаря своей универсальности, баллада не только становится проводником идей национального самосознания, но и открывает новые идеи в соответствии с духом времени и романтическим стилем.

Особую роль в литературном и музыкальном романтизме сыграла национально-историческая баллада, которая плодотворно развивала основные принципы романтического историзма и реализовала в своих текстах концепцию возвышенной героики: «Национально-историческая баллада чутко отреагировала на требования новой эстетики, “наложив” свои родовые признаки (повествовательность, драматизм, конфликт субъективного и объективного начал, мировоззренческий демократизм, роль “частного героя”) на “матрицу” национального образа мира, взятого в фокусе истории» [10, с. 67].

При этом важно отметить, что поэтика баллады обладает способностью синтезировать инонациональные традиции, мигрировать и перерабатывать темы, мотивы и сюжеты, интегрироваться в другие жанры. По мнению исследователей, баллада способна к преодолению пространственно-временных границ (см. об этом: [129]). Национально-историческая баллада соединяет прошлое-настоящее-будущее конкретного этноса и возвышает событийный ряд до сакрального уровня. Главная фигура такого типа баллады – поэт-певец-демиург, благодаря которому «оживает» культурная память и события древности обретают особую актуальность.

Таким образом, в романтической литературе под балладой подразумевали одночастную композицию поэмого типа, отличающуюся свободой формы. Структурные признаки баллады находятся в тесной связи со смежными жанрами, такими, как литературный романс, дума, романтическая поэма, идиллия, волшебная сказка. Путем анализа данных жанровых моделей выделим основные признаки баллады, составляющие

ее ядро. К ним следует отнести особый тип балладного события, которое характеризуется цельностью и однократностью. Основным событием в балладе является встреча двух героев, представляющих разные стороны мироустройства. Столкновение полярных образов обеспечивает идею двоемирия, баланса на грани реального и ирреального, мистического, аллегорического и конкретного.

1.1.2. Появление инструментальной баллады

Обратимся к процессам зарождения инструментального жанра романтической баллады, вобравшей в себя типологические признаки литературной национально-исторической баллады.

Прежде всего, отметим, что важнейшая роль в осмыслении генезиса и природы происхождения конкретной жанровой модели в современном музыкознании отводится теории музыкального содержания и анализу глубинного семантического слоя [68]. Проблемы музыкального содержания – образная система творчества композитора, смысловая организация текста и ряд других, – самые сложные в музыкальной науке ввиду недостаточной исследованности технологий анализа. Семантический подход может дать ключ к смысловому анализу художественного произведения разного уровня сложности, любого исторического периода [53].

Важнейшие семантические аспекты – символический, эмоциональный и изобразительный – являются «основой для многоплановых и многоуровневых ассоциативных рядов, возникающих в восприятии слушателя, и апеллирующих внемузыкальным, важнейшим сферам выражения жизнедеятельности человека» [3, с. 10]. При этом они напрямую соотносятся с общезначимой эстетической триадой: идеи, предметы, эмоции, которая была разработана в XX веке эстетиками для обозначения «основных сфер отражения действительности в музыке» [ibidem].

Музыкальная парадигма эпохи романтизма XIX века отличается: «...наибольшим возвышением эмоционального содержания музыки, в сочетании с новым подъемом музыкальной изобразительности (во второй половине столетия), но второстепенной ролью символики» [114]. Сущностными чертами романтического искусства становится напряжённый интерес к сильным и ярким чувствам, страстям, тайным движениям души, интуитивному и бессознательному, а основными направлениями содержания музыкальных эмоций в XIX веке – «любовь, смерть, осмеяние, смешанные чувства» [ibidem].

В первую очередь, подчеркнем, что жанр музыкальной баллады в своей основе опирается на специфический балладный синтез, который «предполагает органичный

сплав особых качеств эпического, лирического и драматического начал» [112, с. 51]. Во-вторых, – идея «двойничества», «двоемирия» осмысливается как ее онтологическое и аксиологическое качество и подразумевает особый тип восприятия действительности в единстве реального и трансцендентного начал – жизни и смерти (мотив «инобытия» [31]), особой роли искусства и доминирующего образа Поэта-лирика [6; 83]. «Если среди специфических примет балладного вида выделить то основное общепозэтическое, что может быть присуще другим видам искусства, то это будут: динамика, драматизм, обобщенный психологизм, повышенная эмоциональность образов, (...) ощущение одиночества личности во враждебном социальном окружении, а вместе с тем, напряженная “духовность” героя», – отмечает Д. Балашов [8, с. 6].

В музыке баллада, прежде всего, получила развитие в вокальных жанрах, где представляла собой развернутую песню, основанную на контрастных эпизодах, следующих за развитием литературно-поэтического сюжета¹. Одним из первых ярких примеров романтической баллады стали вокальные опусы Ф. Шуберта, который неоднократно обращался к эпизодам из *Поэм Оссиана*, опубликованных Джеймсом Макферсоном (James Macpherson) в середине XVIII столетия. О. Бегичева отмечает: «из баллад, принадлежащих разным поэмам литературного первоисточника, у Шуберта выстроилась последовательная сюжетно-драматургическая линия, обладающая единством образно-смысловой целостности, скрепленная общностью художественной идеи и подчиненная развитию балладного конфликта. Кроме тематической близости, музыкально-художественному единству служат тональные связи, и, что наиболее важно, подчиненность всех девяти песен принципам драматургии национально-исторической баллады» [10, с. 68].

В данном аспекте нами были проанализированы работы, посвященные проблеме повествовательной инструментальной музыки, суть которой напрямую коррелирует с жанром баллады [61]. В частности, Е. Назайкинский в труде *Логика музыкальной композиции* выделяет три важнейшие группы музыкального восприятия, в одной из которых «специфическим оказывается опосредование отображаемого жизненного

¹ В разных национальных культурах и художественных контекстах находим примеры национально-исторических баллад: К. Курпинский (*Битва под Можайском* для оркестра – 1812), Ч. Стэнфорд (*Битва на Балтике* для смешанного хора и оркестра – 1891), Дж. Мак-Ивен (*Пограничные баллады* для оркестра – 1906-08), Р. Дзандонаи (*Героическая баллада* для оркестра – 1932), А. Бабаджанян (*Героическая баллада* для фортепиано с оркестром – 1949), Д. Кардош (*Героическая баллада* для струнного оркестра – 1959), симфонический опус С. Рахманинова *Князь Ростислав*, мелодекламация Ф. Листа *Верность Хельги*, вокальные баллады *Король Гарольд Гарфагар* В. Макарова, *Две баллады по Гейне №3* ор. 9 Г.Я. ван Айджкена, *Две баллады № 2* ор. 44 Р. Эммериха, мужской хор *a capella* *Гарольд* Ф. Ланца из *Второй тетради песен*.

содержания отношением автора, повествователя, композитора-гида, который незримо, но ощутимо для слушателя входит в состав действующих лиц и вместе с тем отделен от них. Событийная логика здесь прерывается разного рода отступлениями, лирическими эпизодами, авторскими музыкальными комментариями. В восприятии возникают эффекты отстраненности от событийного ряда...» [82, с. 59].

В. Медушевский связывает рассматриваемый нами тип инструментальной композиции с таким «способом построения смысловых миров в музыке» [74, с. 51], который «осуществился в искусстве нового времени, связанным с интересом к внешнему и конкретному, “художественное я” – душа индивидуального стиля – населено множеством персонажей, наполнено сенсуалистическими подробностями и трепетом эмоций, порой оно принимает облик лирического героя, иногда – повествователя, рассказчика...» [ibidem].

Таким образом, создавая инструментальные баллады, авторы зачастую ориентировались на свое интуитивное ощущение жанровой природы баллады. В музыке претворяется их общее представление об этом жанре, сформированное на основе литературных образцов [10; 34; 42; 43; 77]. Следовательно, несмотря на индивидуальность музыкального претворения баллады в каждом конкретном случае, основополагающие жанровые признаки сохраняются.

1.1.3. Возникновение нового фортепианного жанра

В XIX веке понятие *форма* нередко отождествлялось с понятием *жанр*. Именно в этот период наблюдается формирование нового положения жанра в искусстве. На первый план выходит индивидуальный, авторский замысел, который подчиняет себе и оригинальную музыкальную форму, и музыкальный стиль изложения мысли. Этот процесс обусловил появление новых жанров в музыке эпохи романтизма [37]. Наблюдается усиление смыслообразующей роли жанра, семантического начала конкретных музыкальных тем, мотивов, интонаций. Все это в значительной степени способствовало развитию внемузыкальных связей, ассоциаций и программности в музыке.

Обратимся к новаторству Ф. Шопена, а именно к области преобразования классических жанров и формирования новых жанровых моделей. Известно, что в отношении прелюдий и этюдов Ф. Шопен выступил как реформатор, наполнив их глубоким художественным содержанием, отразившемся на качестве виртуозного начала. Техническая составляющая становится фундаментом для формирования многоуровневого музыкально-поэтического образа. В указанных жанрах Ф. Шопен оттачивает мастерство развития единого монолитного образа или эмоционального состояния.

В работе *Баллады без слов Шопена и традиции инструментальной баллады* Дж. Паракиласа (James Parakilas) [154] представляется комплексно-контекстуальное видение жанра баллады в синтезе литературы и музыки. Баллады Ф. Шопена анализируются автором как музыкальные аналоги обобщенного типа поэтической баллады²; выделяются три типологических качества литературной баллады, которые претворяются в музыкальном жанре: повествовательность темы баллады, с характерным драматическим разворачиванием и трагическим финалом; опора на просодию четырехстрочных строф; отдельные структурные характеристики, такие как резкий контраст и двух- или трехчастная форма. Основная тема каждой баллады Ф. Шопена напоминает строфическую форму повествовательной баллады, а заключительная часть представляет собой окончательную «расплату» или «возмездие» [idem, с. 76].

Русскоязычное музыкознание XX века раскрыло семантические основы жанра, выявило особенности системы типизированных образов и символов музыкальной баллады (работы К. Зенкина, Ю. Тюлина, В. Холоповой, В. Цуккермана и др.). Так, у К. Зенкина отмечается: «Временные процессы баллад Шопена всегда обнаруживают векторную направленность и литературные, *quasi*-сюжетные ассоциации... Это оказалось возможным благодаря актуализации жанровой памяти литературно-поэтической и вокальной баллады и творческому «переводу» этой памяти на собственно музыкальный язык (язык музыкального времени) ...» [47, с. 83]. В работе В. Холоповой подчеркивается основополагающая мысль о том, что жанр баллады синтезирует позиции экстра- и интрамузыкальной семантики, а поэтическая баллада является семантической основой музыкальной формы баллад композиторов-романтиков [114].

Ф. Шопен в своих фортепианных *Балладах* отразил две типологические разновидности романтической баллады – табуированную (исследования О. Бегичевой)³ и национально-историческую. Образно-символический мир его опусов обращен к непреходящим вечным ценностям, носит универсальный характер и раскрывает

² Исследователи жизни и творчества Ф. Шопена установили, что на протяжении всего парижского периода композитор был страстным исследователем и пропагандистом польской национальной литературы. Он является автором переводов отдельных стихотворений А. Мицкевича (Adam Bernard Mickiewicz), знатоком современных ему польских авторов. Отметим показательный биографический факт: в 1840 году Шопен вместе с Жорж Санд проходит курс лекций по польской литературе в Колледже де Франс. Не случайно, еще при жизни композитора его, вслед за тремя выдающимися польскими поэтами эпохи *Романтизма* А. Мицкевичем, З. Красинским (Zygmunt Krasiński, 1812-1859) и Ю. Словацким (Juliusz Słowacki, 1809-1849), оказавших колоссальное влияние на развитие национальной польской литературы, называли «четвертым поэтом-пророком Польши».

³ В работе О.Бегичевой табуированная баллада рассматривается жанровая модель романтической баллады, в основе которой лежит мифопоэтический сюжет нарушения ритуального табу, приводящий к контакту двух миров («здешнего» и «потустороннего»), их взаимодействию и трагической развязке [10, с. 98-100].

глубинную мысль бытия-небытия. Как и в других музыкальных опусах, в *Балладах* Ф. Шопен использует элементы музыкальной риторики эпохи барокко; некоторые черты стиля и приемы коррелируют с музыкальной поэтикой В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена, а также общестилевую музыкально-театральную лексику (ариозность, речитативность и т.д.).

Не декларируя конкретный поэтический сюжет, но вдохновленный образами А. Мицкевича, композитор как бы создает «присутствие и развитие» конкретного сюжета за счет интонационно-драматургического развертывания и трансформации выразительных музыкальных тем. Например, наличие пролога (вступления) в литературной балладе дает возможность сразу ввести читателя в развитие самого конфликта, ассоциируя вступление с образом повествователя. Вступления-прологи шопеновских *Баллад*, в свою очередь, позволяют более устремленно излагать основное содержание экспозиции. Осмысление вступления как пролога к основному сюжету (как и в литературных произведениях) дает пианисту возможность соответствующим образом выстроить темповую и динамическую стороны своего исполнения, направив музыкальное развитие к основному «сюжету» сочинения.

Музыкальная поэтика Ф. Шопена объединяется общей идеей трагического содержания, основанной на глубоких человеческих эмоциях, а потому в ней действуют законы драмы. Образно-символический, экспрессивно-эмоциональный мир *Баллад* Ф. Шопена связан с такими модусами как: лирико-созерцательный, ностальгический, меланхолический, героический, эпический, страстный, танцевальный. Всё это является ключами к пониманию музыкальной поэтики и стилистики композитора. *Балладам* Ф. Шопена в целом свойственна обостренно-трагедийная семантика (в особенности *Первая, Вторая и Четвертая баллады*, в последней из перечисленных заложена, по мысли Ю. Тюлина, скрытая программа *Любовь и смерть*).

Все музыкальные темы *Баллад* Ф. Шопена связывает образно-содержательный мотив судьбы (рока), который начинает и замыкает балладный сюжет, возвращая действие в начало. К. Зенкин подчеркивает, что в своих *Балладах* Ф. Шопен «создает композиционные структуры, адекватные временной многозначности литературно-поэтических произведений, разводя время реального звучания с «сюжетным» временем и создавая разнонаправленные, разнотемповые временные потоки» [47, с. 76].

Важнейшим показателем жанрового начала в *Балладах* Ф. Шопена становится фактура, ее различные типы и виды, аккумулирующие весь семантический пласт, знаки и приметы конкретных жанровых моделей. В. Холопова отмечает: «Тесное «общение»

Шопена с музыкальными жанрами дало ему приток той ярчайшей семантики, которая обеспечила его музыке исключительную жизнеспособность на протяжении веков» [115, с. 34]. Именно через фактуру раскрывается «внетекстовая» сторона музыки.

Фактуре Ф. Шопена, который, как известно, мыслил «фортепианно», присуща полижанровая основа. Это в особой степени проявилось во всех *Балладах*, в которых именно жанровое начало является ключом к расшифровке музыкального содержания и глубинного семантического подтекста.

1.2. Баллады Ф. Шопена

1.2.1. Композиционно-драматургические общности и отличия баллад

Музыкальные формы всех *Четырех баллад* Ф. Шопена, определяющиеся как «инструментальные драмы», симфонические по типу мышления, представляют собой оригинальные структурные композиции. Их объединяет единая линия драматургического процесса: от объективного неспешного повествования с характерным лирическим оттенком, через сопоставление контрастных разделов и музыкальных коллизий к стремительному, бурному, драматическому финалу. Подобная драматизация событий, по мысли Л. Мазеля, связана с «ускорением и большей непрерывностью, а также с той или иной трансформацией основных контрастирующих образов и их соотношения в конце произведения» [70, с. 164].

Принимая во внимание взаимосвязь литературного архетипа баллады и музыкально-инструментального жанра баллады эпохи романтизма, на композиционно-драматургическом уровне глубинной и показательной является идея *строфичности*, являющейся главной структурной особенностью литературного жанра. В *Балладах* Ф. Шопена принцип вариантности повторения музыкальных тем с последующей их эволюцией и трансформацией является сущностным формообразующим фактором.

Композиционно-драматургические особенности сочинений Ф. Шопена рассматриваются в научных исследованиях И. Никольской и В. Цуккермана, которые выделяют аспект «динамического профиля» [120], представляющий собой «централизованный вид динамической формы с подчеркнутой устремленностью к ее концу; кульминация, трактованная как конечная цель развития всей формы не закругляется, а прерывается в своей высшей точке» [86, с. 19].

В обозначенном процессе важными являются параллели с литературно-поэтическим сюжетом баллады, в которой романтическое содержание, страстные порывы, героические мотивы, трагические развязки соединяются с лирической насыщенностью,

субъективной эмоциональностью и жанровой многоплановостью. Н. Виеру утверждает, что в *Балладах* Ф. Шопена «“чисто музыкальные” закономерности композиции, освященные традицией, нередко отступают (...) перед новой логикой развития музыкальных образов, найденных романтической эпохой» [21, с. 245].

Особое внимание в композиции *Баллад* следует обратить на «непрерывную процессуальность», течение временных потоков. Этому способствует комплекс пианистических средств: темп *rubato*, педали, туше. В исследовании К. Зенкина подчеркивается идея «игры со временем», «перемещения во времени» в *Балладах* Шопена, что, безусловно, отражается на общей архитектонике музыкальной композиции [47].

В композиции *Баллад* наблюдается развитие от повествовательного эпического начала к насыщенно-драматической развязке-финалу. Для первого типа изложения характерны вокально-речевые интонации; второй отличается развитыми интенсивными кодами, очень активными в метроритмическом отношении. Лирика и эпические образы, как правило, преобладают в начале баллад, они же в процессе развития дают импульс для усиления драматического элемента, который в итоге поглощает все и определяет финальный этап развития баллад. Характерным признаком балладной драматургии становится героико-эпическая кульминация и возвращение негативных образов в коде.

Все *Баллады* Ф. Шопена в своей завершающей фазе развития представляют концентрацию основных идей развития образно-музыкального материала, т.н. «финальный синтез». Как правило, данный процесс начинается в зоне генеральной кульминации и выводит общее развитие баллады на новый смысловой уровень, расставляет акценты в семантической значимости каждой тематической линии, что является, по мысли Л. Мазеля, средством «облагораживания эмоций» [70, с. 206-207].

В целом жанр фортепианной баллады, созданный Ф. Шопеном, объединяют следующие принципы: 1) бинарная музыкально-тематическая система, 2) сложные двухдольные и трехдольные метры (6/4 в Балладе № 1, 6/8 в остальных). Эпичность высказывания, сочетающаяся с кантиленными жанрами (колыбельная, баркарола, пастораль) и драматическими взрывными кульминациями, определяют драматургию этих опусов.

Одной из важнейших особенностей *Баллад* Ф. Шопена является обилие выразительного музыкально-тематического материала в каждой из них. Подчеркнем, что интонационно-тематическая драматургия *Четырех баллад* складывается из кантиленного типа мелодики, декламационно-повествовательных элементов, танцевального ритма. При этом композитор не оставляет ни одну из тем без драматургического развития и вывода.

Это качество является определяющим для фортепианного стиля в целом и важнейшим семантическим ключом в процессе исполнительской интерпретации данных опусов.

Для композиционно-драматургического целого всех *Баллад* Ф. Шопена характерно столкновение контрастных образов, а также прием «эмоционального *crescendo*» (Н. Виеру [21]). Ф. Шопен насыщает свои сочинения симфоническими принципами развития (по качеству развития первоначальных тематических импульсов и их трансформации), совмещает сонатность с другими формами (трехчастная, тема с вариациями, рондо и т.д.). Принципиальным в образно-тематическом развитии оказывается условно определяемая вторая половина баллады, в которой и происходит наиболее интенсивный процесс мотивного развития. Основные же выводы этого динамического процесса помещены в заключительные разделы репризы (отсюда ее крайняя неустойчивость, напряженность) и коду.

Сонатность в *Балладах* Ф. Шопена отступает на второй план перед сквозной свободной формой, единой по музыкальной мысли и «крещендирующей» драматургии. Одной из особенностей является «неожиданность» музыкальной развязки, вызывающей ассоциации с литературными первоисточниками. Скрытая программность всех *Баллад* композитора в значительной степени усиливает трагичность коды.

Таким образом, композиционно-драматургические особенности *Четырех баллад* «выявляют шопеновский синтез романтического чувствования – от зыбкой неясности тончайших эмоций до захлестывающей накаленности простых страстей – с высоким интеллектуализмом, классической отточенностью выражения, высоким чувством меры, роднящим Шопена с его кумиром Моцартом» [idem, с. 245].

1.2.2. История создания и структурные особенности *Первой баллады*

Достоверных сведений о том, какие именно литературные первоисточники были положены в основу *Баллад* Шопена, не существует. Однако исследования ученых разных стран, отрывочные сведения из мемуаров и эпистолярного наследия современников Ф. Шопена позволяют сделать определенные выводы.

Первая баллада op. 23 *g-moll* создавалась Ф. Шопеном в период между 1831 и 1835 годами и ей традиционно приписывается сюжет *Конрада Валленрода* А. Мицкевича. В 1836 году произведение было опубликовано с посвящением барону Натаниэлю Штокхаузену (Baron Nathaniel von Stockhausen), послу Ганноверского королевства, другу композитора, бравшему у него вместе со своей женой уроки игры на фортепиано.

«Я получил балладу Шопена», – писал Р. Шуман 14 сентября 1836 года своему педагогу по контрапункту, дирижеру Генрику Дорну (Heinrich Dorn), – «кажется, это

самое близкое к гениальности (хотя и не самое гениальное) его произведение. Я сказал ему, что из всего, что он до сих пор создал, это больше всего запало мне в сердце. После долгого молчания Шопен ответил: “Это делает меня счастливым, потому что баллада мне больше всего нравится, она мне дороже всего”» [128, с. 351].

Здесь мы сталкиваемся с несколькими загадками. Во-первых, какая из баллад тогда обсуждалась между Р. Шуманом и Ф. Шопеном – *Первая, g-moll*, посвященная Н. Штокхаузену? Но в это время уже была написана *Вторая баллада F-dur*, которую Шопен вскоре посвятил непосредственно Р. Шуману. Её издание с посвящением *à Monsieur Robert Schumann* вышло в 1840 году, потому что только в 1839 году на Майорке *Баллада F-dur* получила свой окончательный вид. Таким образом, все указывает на то, что в 1836 году в Лейпциге Р. Шуман услышал *Балладу g-moll*, наиболее близкую и самому Ф. Шопену. Именно тогда Ф. Шопен должен был признаться Р. Шуману, что баллады Мицкевича вдохновили его на сочинение его баллад.

Баллада ор. 23 раскрывает внутренний мир переживаний и потрясений, сентиментальных воспоминаний и мечтаний, одиночества и острого восприятия исторических военно-повстанческих событий внешнего мира, романтических идей и фантазий. Подчеркнем, что для времени, когда Ф. Шопен впервые обращается к жанру баллады, для широкой публики она была, в первую очередь, эпическим произведением, в котором одновременно звучало то, что отвергалось в классической и высокой поэзии – мир необыкновенных и необъяснимых, загадочных, фантастических и иррациональных событий. Кроме того, в рамках романтической поэтики баллада становится программным жанром. Очевидно, что, задумывая свою первую балладу, Ф. Шопен вдохновляется новыми возможностями в восприятии этого романтического жанра. Она стала для него своего рода национальным манифестом, средством обращения к широким массам, позволяющим продекларировать свои внутренние убеждения.

Национальный дух и балладность определяют общий лирико-драматический, эпико-ностальгический характер *Первой баллады* Ф. Шопена. В ней балладная повествовательность и песенность начальных тем-образов «модулируют» в сонатно-поэтную сферу, образуя жанровый «гибрид» – сонату-балладу.

С первых тактов вступления *Баллады*, создается некая балладная «аура», в которой представлен мигрирующий балладно-интонационный комплекс певца-пророка. Ее протагонистами являются две основные темы – главная и побочная. Однако для понимания целостного замысла произведения проанализируем ее основные тематические

разделы и общий характер драматургии, который основан на трехкратном сопоставлении двух данных контрастных образов (главной и побочной партий).

В организации целого основную роль здесь играет идея вариантности развития. Особой образно-тематической линией *Первой баллады* выделяется тема эпического вступления (**пример 1.2.2.1.**). Ее повествовательно-балладный, речитативный, меланхолический характер является интонационным концентратом всего последующего развития. К тому же она неоднозначна в своем ладогармоническом решении, где находит отражение идея «неразрешенного диссонанса» и наблюдаются колебания между основной тональностью *g-moll* (с пониженной II ступенью) и тональными центрами *As-dur* и *Es-dur*. Особую роль во вступлении играет нисходящий мотив «*b-as-g-fis*» (т. 3), который становится интонационным фундаментом первой темы в новом варианте «*b-a-g*» (от т. 8).

Главная партия *Баллады* по характеру отличается задумчивостью и широтой (**пример 1.2.2.2.**). Тема побочной партии в *Es-dur* (тт. 66-93) представляет собой мир лирических чувств. Ее выразительная изящная мелодическая линия подчеркивается хроматическими движениями, широкими ходами на октаву и септиму, приглушенностью звучания (*pp, sotto voce*), ладогармоническим мерцанием *Es-dur – As-dur – c-moll* (**пример 1.2.2.3.**).

Разработка кардинально трансформирует заданные тематические образы. В ней главная партия обретает характер острого напряжения, выделяются отдельные жалобно-стонущие вопросительные интонации. Побочная партия, напротив, раскрывает свой внутренний потенциал, звучит апофеозно, широко и открыто (*fff*). Процесс динамизации усиливается фактурными приемами: активные, бурные пассажи, аккордовая фактура и т.д. В эпизоде *Es-dur* представлен характерный для Шопена скерцозный, грациозно-элегантный образ, с выразительным мелодическим рисунком, прозрачной фактурой. В третьем сопоставлении главной и побочной партии, которое происходит в репризе, Ф. Шопен не только сталкивает их в остром конфликте, но и приводит общее развитие к финалу-катастрофе: «Прекрасный рассказ прерывается горестным возвращением к действительности и взрывом боли, вызванным трагической судьбой обаятельного поэтического образа» [21, с. 226].

Первая баллада Ф. Шопена является показательной в отношении выстраивания заключительного этапа композиционно-драматургического развития. Найденные в первом балладном опусе композиционные приемы будут последовательно развиваться в остальных трех *Балладах*. Кода показательна для понимания идеи тематического синтеза и обобщения. В ее построении участвуют все важнейшие интонационно-мотивные

элементы каждой темы. Последние 15 тактов *Баллады* в концепции целого играют роль обобщающего эпилога. В музыкально-семантическом отношении определяющим является принцип симметрии и обрамления.

1.2.3. Сюжетные мотивы и структурная организация *Второй баллады*

Сюжетные мотивы и музыкальная коннотация *Второй баллады* ор. 38 *F-dur* (1836 - 1839) предположительно определяются образами поэмы *Свитези* А. Мицкевича с ее тематической линией вражеского нашествия, гибелью целого поселения, которое опускается на дно озера.

Сохранился ряд свидетельств о существовании более ранней версии произведения, и что эта версия была представлена Ф. Шопеном Р. Шуману во время второй их встречи (осень 1836 г.). Доподлинно известно, что композитор работал над *Балладой F-dur* на Майорке (1836-1839). В декабре 1838 года он сообщил Юлиану Фонтане (Julian Fontana)⁴: «Думаю скоро послать Тебе мои Прелюдии и Балладу» [126, с. 402]. А через несколько дней, прислав рукопись *Прелюдий* уточнял: «Недели через две получишь Балладу, Полонезы и Скерцо...» [ibidem, с. 406]. Так на Майорке родилась окончательная концепция *Баллады* ор. 38. Именно здесь, в атмосфере заброшенного монастыря, окруженного величественной и дикой природой, родилась идея столкновения тихой и поющей музыки Сицилии с музыкой демонического *Presto con fuoco*.

Характер музыкальной семантики *Второй баллады* определяется кантиленностью интонирования и внутренней танцевальностью. Именно подобное сочетание вокальных и инструментальных качеств является определяющим в польской национальной музыкальной традиции. Отметим также такое показательное явление для музыкальной фоносферы *Второй баллады*, как итальянское *belcanto*, распространенное в этот период в оперно-театральной Европе. Однако общее трагическое содержание *Второй баллады* определено композиторской рецепцией на происходящие социально-исторические события, с также связано с собственными личностно-эмоциональными переживаниями.

В целом музыкальная композиция *Второй баллады* представляет собой оригинальное сочетание рондообразной и сонатно-симметричной структуры. Повествование в *Балладе F-dur* начинается с идиллической песенной темы, которая через несколько тактов переходит в меланхолический *a-moll*. Ф. Шопен создает музыкальный образ красоты и света, «невозмутимая, будто зачарованная тишина» (по определению Я. Ивашкевича) [50], в котором «высвечиваются» фольклорные интонации (**пример**

⁴ Юлиан Жюль Фонтана (1810-1869) – польский пианист и композитор, музыкальный педагог, близкий друг Ф. Шопена.

1.2.3.1.). Неожиданно вторгающаяся контр-тема баллады *presto con fuoco* (от т. 47), разрушает идиллическое настроение. Первая тема отделена от второй фермой, практически полной останавливающей действие. Вторая тема носит бурный, патетико-демонический характер, для выражения которого композитор избирает максимально быстрый темп, гаммообразные пассажи, обилие хроматизмов, уменьшенные гармонии и октавные удвоения. Основной принцип ее развития – волновой, секвенционный, приводящий к кульминации с характерными фанфарными интонациями (**пример 1.2.3.2.).**

Столкновение двух главных тем произведения (образно говоря, идиллической и демонической) выстраивает ход драматического действия – выразительного и театрально-картинного. Так, новое возвращение первой темы (от т. 83) уже не имеет прежнего спокойствия и безмятежности, в нее проникают тревожные уменьшенные гармонии, пунктирный ритм, хроматические интонации. Тема идиллической сицилианы неожиданно вырастает в силу и могуществе. Композитор стремительно развивает тематический потенциал первой темы, расширяет регистр (до контроктавы), усиливает ее семантику хоральной фактурой (от т. 116) и приводит к максимальной динамической кульминации (*fff*). Все это значительно сглаживает следующий переход ко второй теме, авторская ремарка которого *con fuoco* уже на данном этапе развития воспринимается естественным продолжением. Этот эпизод в контексте целого еще более драматичен, что усиливается тональной модуляцией в *d-moll* и доминирующим нижним регистром.

Последующее проведение первой темы в *a-moll* является максимально удаленным вариантом от первоначального (от т. 169). Данный раздел определяется как синтетическая кода, в котором наблюдается усиление виртуозно-технического начала, резко очерчиваются речитативные скандирующие интонации (**пример 1.2.3.3).** В коде стихийно появляется новая тема, как своего рода *deus ex machina*, однако и она не завершает опус. В заключительных тактах, после внезапного замолкания бушующей стихии, на *pp* будет звучать далеким эхом, словно из другого мира, мотив сицилианы (**пример 1.2.3.4.).**

Вторая баллада Ф. Шопена является ярким примером отражения сквозь композиционно-драматургические особенности развития каждой темы ее образного содержания и музыкальной семантики. Так, первая тема обладает четкой трехчастной структурой, в то время как вторая тема пронизана фантазийностью и свободой развертывания (например, Н. Виеру усматривает в ней признаки безрепризной двухчастной формы, незамкнутый период). Тональный план *Баллады* также подчиняется общей логике развития, ведущей от идиллического *F-dur* (через модуляции в *Des*, *Ges*, *B*, *E*, *C*) и его контрастным противопоставлениям тональностям второй стихийно-

демонической темы (*a, g, d, f, as*) к утверждению в финале *Баллады* тональности *a-moll*. Именно семантическая выразительность музыкально-образных архетипов каждой темы, тональная драматургия, выразительная роль гармонии и фактуры делают этот опус Ф. Шопена «говорящим» без программной конкретики.

1.2.4. Художественный мир и принципы драматургии *Третьей баллады*

Рукопись *Третьей баллады* op. 47 *As-dur* (1840-1841) Ф. Шопена датируется летом 1841 года. Композитор посвятил ее своей ученице Полине де Ноай (*Pauline de Noailles*)⁵ и впервые исполнил 21 февраля 1842 года в зале *Плейель (Pleyel)* в Париже. Исследователи связывают образный мир *Баллады* с сюжетной линией *Свитезьянки* А. Мицкевича, в которой фантастическая дева увлекает влюбленного в нее охотника в водную пучину. Образы манящей «лесной девы», смертельная погоня, страсть и неодолимое желание достичь идеала, – все это образует литературный нарратив и образные архетипы *Третьей баллады*. Эмоциональные всплески, восторженные переживания, образы фантастики, таинственная мистерия природы, наполненная шорохами, плеском волн, пантеистическими образами, создают неповторимую музыкально-живописную картину, в которой для интерпретации важен каждый оттенок и полутон.

Однако очевидно, что сюжетное программное начало здесь не является определяющим в понимании его композиционно-драматургической целостности. Музыкальная повествовательность *Третьей баллады* не подразумевает конкретное литературно-текстовое содержание. Сущностной категорией в анализе этой баллады является «поэмность» как совокупность межжанровых и межвидовых пересечений, а также как принцип формообразования. Контраст между двумя основными темами сглажен, внимание композитора направлено на психологически-экспрессивную эволюцию тематического материала, его свободное, фантазийное движение, с усилением лирико-интимного начала.

Представим тематическое строение *Третьей баллады*, основанное на чередовании четырех блоков и переходных разделов, движущая сила в которых определяется ладогармоническими принципами. Так, первый тематический блок (тт. 1-20, *As-dur*) является интонационно-мотивным ядром последующего развития (**пример 1.2.4.1.**). Образный мир первой темы наполнен изяществом и благородным лиризмом. В музыкально-тематическом решении этого раздела выделяются скерцозный, мазурочный ритм, очевидным же в тонально-гармоническом развитии первой темы является избегание

⁵ Полина де Ноай, дочь историка Поля де Ноай, пэра Франции. Брала уроки фортепиано у Ф. Шопена, однако сведений о ней практически не сохранилось.

композитором основной тональности. В ее развитии преобладают доминантовые функции. Такты 21-36 являются переходным разделом, модулирующим в *C-dur*. Второе проведение первой темы (тт. 37-51, *As-dur* – *C-dur*) через гармоническую модуляцию подготавливает второй тематический блок (тт. 52-64, **пример 1.2.4.2.**).

Образная семантика здесь связана с идиллическими мотивами, которые подчеркиваются изящным «качающимся ритмом». Последующая модуляция в *f-moll*, усиливает взволнованность и добавляет тревожность. В этой тональности излагается третий тематический блок (тт. 65-81), дважды повторенный (тт. 82-88), с финальным возвращением в *As-dur* (**пример 1.2.4.3.**). В тематическом отношении такты 89-102 являются обратным переходом от третьей ко второй теме (тт. 103-115). Новое тематическое образование, четвертая тема (тт. 116-143) вновь чередуется со вторым тематическим блоком в *As-dur* (тт. 144-156, **пример 1.2.4.4.**).

Образный мир последнего тематического блока (эпизода *C*, по версии Н. Виеру) открывает мир блестящих скерцозных мотивов, напоминающих образ морской девы, русалки, с характерным для данного музыкального архетипа набором музыкальных средств (виртуозная пассажная техника, арпеджио и т.д.). В тт. 157-179 появляется третья тема в *cis-moll*, которая модулирует в *H-dur* (тт. 179-188) и переходит в новый вариант второй темы (тт. 189-208). Цепь модуляций, следующих друг за другом от *H-dur* к *C-dur* – *D-dur* – *Es-dur* готовит новую вариацию первого тематического блока (тт. 213-222). Переходный раздел (тт. 223-230) подводит к заключительному проведению четвертой темы, завершающей коду *Третьей баллады*. Синтез всех тематических элементов в заключительном разделе формирует патетически-страстную кульминационную зону, эмоционально-художественный мир которой восходит к экстатическому наслаждению, восхищению красотой.

Часто композиция *Третьей баллады* определяется музыковедами как свободно преломленная сонатная форма: экспозиция (тт. 1-51), разработка (тт. 52-115), реприза (тт. 143-182) и кода (тт. 183-240). В данной концепции *Баллада* открывается развернутым вступлением-прологом (*As-dur*), которое будто подготавливает слушателя к последующему повествованию. В исследовании Ю. Тюлина отмечается жанровый характер побочной партии и разработки, основанный на танцевальных, хороводных, кружащихся ритмических формулах. Эта фантастическая пляска захватывает своей пластикой и экспансивностью. Пленительный образ идеала лишь мимолетными отрывками проскальзывает в финале и оставляет разочарование от недостижимости мечты. Тональная реприза основана на трансформированном материале вступления.

Главная партия в репризе отсутствует, а в заключительном разделе представлены отдельные мотивы побочной партии.

Оригинальный взгляд на форму *Третьей баллады* представлен в исследовании Альфреда Криппса (Alfred Cripps). Его концепция основана на выделении следующих композиционно-драматургических блоков: *A* (тт.1-51) – *B* (тт. 52-115) – *C* (тт. 116-135) – *B* (тт. 143-211) – *A* (тт. 212-229) – *C* (тт. 230-240). Форма *Баллады* определяется им как промежуточная от рондо – трехчастной и вариационной: *A-B-C-B-A-C* [146].

Концентрической формой определяет композиционно-драматургические особенности *Третьей баллады* Н. Виеру: *A-B-C-B1-A1*. Автор указывает на симметрию, осью которой становится эпизод *C*, благодаря которому *Баллада* как бы делится на две неравноценные половины, с доминирующим экспозиционным принципом развития.

Подобная множественность аналитических подходов к пониманию формы в предпоследнем балладном опусе связана ещё и с таким характерным стилистическим приемом Ф. Шопена, как «сглаживание каденций». Наблюдается практически полная нивелировка переходов между ее разделами, что усиливает эффект фантазийности и поэчности.

Таким образом, общая структура *Третьей баллады* формируется на основе «симфонического принципа волнообразного развития формы» [21, с. 235], а главный доминантный интонационно-мотивный комплекс заложен в первом тематическом блоке. Мощное развертывание тематического материала в разработке приводит к масштабной кульминации, после которой, согласно сюжетной линии (трагическая гибель героя) уже невозможна точная реприза с повтором основных тем. В ладогармоническом отношении особенностью опуса является частое использование гармонической педали в нижнем голосе, выступающей полифоническим «контрапунктом» к верхней мелодической линии.

Однако, подчеркнем еще раз, что внешняя изобразительность в *Третьей балладе* отсутствует, что способствует рождению гибкой интерпретационной концепции для данного опуса. Именно опора на анализ гармонического развития и каденционных разделов определяет логику формообразования и кульминационные зоны каждого тематического блока.

1.2.5. Аспекты драматургической композиции *Четвертой баллады*

Музыкальный замысел *Четвертой баллады* op. 52 *f-moll* (1842) характеризует черты позднего стиля Ф. Шопена. Данный опус обладает особым концентратом личных эмоциональных коннотаций, составляющих сущностную основу последних произведений композитора. Синтез глубокого национального начала, а также внутренних

меланхолических качеств, свойственных музыкальной поэтике Шопена, позволяет приоткрыть завесу к пониманию эмоционально-эстетического ядра *Четвертой баллады*.

В опусе сочетаются разные музыкальные формы: тема с вариациями, рондо, сонатная форма. Ю. Тюлин определяет композицию *Баллады* как широко развитую трехчастную форму с признаками сонатной, однако, по самому принципу развития не сонатного типа. Н. Виеру выделяет в композиции черты вариационности и элементы цикличности, приводящей к коренной трансформации основных тем: «В балладе на основе сонатной формы, типичной для первой части сонатно-симфонического цикла, происходит объединение образов, характерных для его последующих частей (второй, третьей и финала» [21, с. 236].

В целом музыкальная драматургия *Четвертой баллады* основана на развитии двух самостоятельных образов – главной партии (или первой темы трехчастной формы), лирическо-экспрессивно-драматической в эмоциональном плане и побочной (второй темы), характеризующейся конкретной жанровостью и картинно-изобразительными приемами. Фортепианный стиль *Четвертой баллады* отличается насыщенностью и разнообразием фактурных приемов, полифоническими контрапунктами и обилием подголосков, сложными аккордовыми образованиями и мелкой виртуозной техникой.

Тональность *f-moll*, избранная композитором для данного опуса, в музыкальной поэтике Ф. Шопена семантически определяется глубоко личными, интимными переживаниями. В ней символически прочитываются инициалы двойного имени композитора (*Fryderyk Franciszek Chopin – f-moll*). Минорный модус усиливает трагичность и драматизм музыкального содержания, основными идеями которого являются автобиографические страницы, мотивы ностальгии, воспоминания. Свою последнюю *Балладу* Ф. Шопен пишет о самом себе, это момент его прощания и, в тоже время, желание композитора сказать миру о непреходящих ценностях.

Тема вступления связана с лирическим, мечтательно-созерцательным эмоциональным модусом (**пример 1.2.5.1**). В этой теме как бы заложен эффект недосказанности, романтической неопределенности, подготавливающей к последующему повествованию. Эффект тональной зыбкости создает модуляция из *F-dur* в *C-dur*, который впоследствии осмысливается как доминанта к *f-moll*. Ф. Шопен нарочито избегает утверждающих тональных кадансов, что создает драматургическую ситуацию перелома в момент вступления главной темы.

Первая тема экспозиции (от т. 8, *f-moll*) – лирико-драматическая, обладающая мощным потенциалом к интонационно-тематическому развитию. Мелодическая линия

этой темы имеет выпуклый рельеф с движением на характерные интервалы (увеличенные секунды, тритоны, уменьшенные терции). Ее семантический аспект связан с мотивом креста и монограммой Шопена (**пример 1.2.5.2.**). Композитором намеренно подчеркивается минорный колорит, а общий характер печали и страдания усиливается неспешным монотонным сопровождением, «...лирически облагороженной моторностью» [121, с. 50-53]. По мнению К. Зенкина, в данной теме происходит «борьба противоположных тенденций: активизация развития (каденции в *As-dur*) и успокоения, быть может, даже упокоения (каденция в *b-moll*)» [47, с. 82]. Модуляция в *Ges-dur* в средней части этой темы, элементы пентатоники, краткие мотивы-всполохи придают этому разделу картинно-изобразительный характер. В следующей за ней репризе первой темы в значительной мере усиливается элемент драматизма, болезненной романтической надломленности. Завершается проведение темы кульминацией-срывом, определяющим ситуацию перелома в общей композиции баллады.

Вторая (побочная) тема *B-dur* (т. 80), полная лирических образов, опирается на две жанровые модели. Ей присущи неспешная хоральная поступь с монолитно-аккордовым типом фактуры, создающая эффект отстранения и светлый, нежный характер баркаролы. В характере этой темы наблюдается ритмическая свобода и стремление к «импровизационности» (**пример 1.2.5.3.**).

В среднем разделе вместо разработки вводится эпизод с новой лирической темой (*g-moll*). Она типична шопеновскому типу высказывания (скерцозная фактура, приемы колорирования инструментальной темы) – хрупкая, тонкая, изящная и, вместе с тем, полная страсти и внутренней эмоциональности. В репризе *Баллады* наблюдается активное гармоническое движение от *d-moll* через параллельную тональность к *f-moll* (*d-F, f-As, as-b, f*). Ф. Шопен словно воплощает идею романтических поисков и блужданий, однако последующее развитие приводит к новому кульминационному всплеску. Проведение темы побочной партии в *Des-dur* представляет собой восторженную пылкую лирику, за счет активного развития она в значительной степени превышает свои объемы в экспозиции.

В целом, вариационные блоки *Четвертой баллады*, основанные на материале основной темы, имеют вкрапления наподобие «контрапунктов» в музыкальный мир идеального романтического образа – тема вступления, тема перед репризой (эпизод в разработке), аккорды-оцепенения перед кодой. Подчеркнем, что всё композиционно-драматургическое развитие *Баллады* отражается в выразительной и семантически глубокой тонально-гармонической концепции (движение от *F-dur* через *Ges, Fes, as, a, g, Des* к *f-moll*). О музыкально-выразительном значении гармонии и тональностей этого

опуса размышляют ряд исследователей, в том числе Ю. Кремлев [65], И. Хоминский [117] и др.

Не менее важную роль в развитии музыкального действия играет фактура, в которой отражаются узнаваемые жанровые модели, выделяются балладного типа речитативно-импровизационные блоки, наблюдается многопластовость и полифоничность. Многочисленные полифонические приемы – каноны, имитации и контрапункты способствуют активизации внутреннего потока времени, создают эффект непрерывного течения и стремления к драматическому финалу.

Заключительная часть *Баллады* насыщена хроматизмами, ее тематическая основа представляет собой «обрывки» узнаваемых основных тем, выделяется общий речитативно-страстный порыв. Кода-развязка наступает после еще одной ситуации перелома: императивные аккордовые призывы на *fff* и следующий за ними динамический обрыв на *pp*. Финал *Четвертой баллады* остро трагичен, короткие мелодические мотивы чередуются с хроматическими пассажами и риторическими возгласами. Трагическая гибель героя, обреченность и безысходность, – таков исход *Четвертой баллады*, завершающей метацикл баллад композитора. Она становится своего рода вершиной в претворении композитором таких черт баллады, как: 1) противопоставление на уровне музыкальной семантики процесса взаимоотношения оппозиции «Художник – окружающий мир», 2) доминанта лирико-драматических образов, 3) характер тематизма (соединение декламационно-повествовательных и лирико-эпических, песенно-танцевальных тем) и принципы его развития (вариантность, мотивно-тематическое развитие).

1.3. Выводы по главе 1

Эпоха романтизма прочно связывается исследователями с возрастающей ролью национального самосознания, этнической самобытности в создании исторического фундамента культуры; художники, поэты, композиторы в своем творчестве все чаще опираются на фольклорные жанры.

Национально-историческая баллада, будучи прародительницей романтической музыкальной баллады, благодаря своей универсальности, становится не только проводником идей национального самосознания, но и открывает новые творческие возможности в соответствии с духом времени и романтическим стилем.

Вышедший на первый план авторский замысел подчинил себе форму и стиль изложения мысли; этот процесс обусловил переосмысление старых и появление новых жанров в искусстве эпохи романтизма.

Новаторства Ф. Шопена, связанные с композиторскими поисками в области преобразования классических жанров и формированием новых жанровых моделей, приводят к возникновению нового инструментального жанра фортепианной баллады, с последовательно выстроенной сюжетно-драматургической линией, обладающего единством художественной идеи и образно-смысловой целостностью, основанного на развитии балладного конфликта.

Тесное переплетение лирических и эпических элементов во всех *Балладах* Ф. Шопена позволяет определить балладность в качестве сущностного основания как логики композиционно-драматургического развития каждого опуса, так и романтического типа мышления композитора в целом.

Обращаясь к жанру баллады, Ф. Шопен предоставляет для каждого интерпретатора широкое семантически-ассоциативное поле, ведущее начало от архетипической модели самого жанра до его трансформации в музыкальном искусстве XIX века.

Вместе с тем, композитор намеренно оставляет максимально обобщенными музыкальные коды *Баллад*, которые достаточно долго трактовались исследователями в контексте поэзии А. Мицкевича, однако в настоящее время становится более убедительным их общечеловеческий, гуманистический, эмоционально-образный фундамент.

Объединяющей идеей всех *Баллад* Ф. Шопена является ощущаемое «присутствие» автора в музыкальных текстах, его художественная эмпатия, сопереживание происходящему; очевидно, именно этот факт является определяющим в подходах к исполнительской интерпретации названных опусов.

2. БАЛЛАДЫ Ф. ШОПЕНА И ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ XX ВЕКА

2.1. Прочтение *Баллад* Ф. Шопена в контексте теории музыкального исполнительства

Исполнительская интерпретация *Баллад* Ф. Шопена как результат многоуровневого диалога пианистов разных стран и поколений дает возможность исследователю увидеть широкую панораму художественных смыслов, базирующихся на вариативности прочтений авторского текста, что, в свою очередь, оказывает заметное влияние на конечное восприятие музыкального произведения. В этом контексте анализ выдающихся исполнительских балладных прочтений помогает сложить целостную концепцию осмысления художественного текста польского романтика в его межкультурных и музыкально-исторических связях. В качестве аналитического материала нами были избраны исполнительские трактовки представителей различных национальных фортепианных школ и традиций, а также эпистолярное наследие, дневниковые записи, редакторские замечания Ф. Шопена, система его творческих взглядов и принципов.

Современную шопениану формируют два относительно автономных «блока»: научная мысль и исполнительская практика. Каждый представлен собственными традициями, различным теоретико-методологическим и художественно-творческим осмыслением наследия Ф. Шопена. Важно учитывать оба направления, позволяющих увидеть результат в единстве художественного и духовно-образного содержания.

В заглавии монографии польского исследователя-шопениста Мечислава Томашевского [101] обозначено ёмкое слово «резонанс». Данное понятие раскрывает процессуальную составляющую жизни музыки Ф. Шопена в пространстве и времени культуры, реакцию на его музыкальные произведения, восприятие и личное отношение к конкретному опусу композитора слушателей, исполнителей, исследователей. Именно исполнительская интерпретация содействует открытию новых, созвучных настоящему времени, граней музыкального мира Ф. Шопена во всей его глубине, обеспечивает взгляд «внутрь» музыкального текста и выстраивание его многомерных контекстуальных взаимоотношений. Резонанс, отклик, отзвук, отражение – все эти понятия-синонимы дают возможность ощутить пульс музыки Ф. Шопена в современном культурном пространстве.

Нотный текст музыкального произведения – отражение «идеального» творческого замысла композитора в знаковых системах (в основном в виде нот или других графических символов), это главная отправная точка в создании исполнительской

интерпретации. «Авторский текст – уникальный историко-культурный документ, своеобразно запечатлевающий черты личности и творческого облика художника» [78, с. 12], где представлена «звукотворческая воля композитора» [ibidem], а все элементы связаны между собой в единую целостную систему. Конечно же, нотные знаки передают лишь внешние контуры того композиторского «проекта», который, прежде чем запечатлеться в нотных знаках, существовал в глубинах творящего сознания; авторская идея при переходе из одного состояния в другое частично утрачивает свою сущность.

Оживляет нотные знаки именно исполнитель, «...ноты – это ещё не музыка; её надо воспроизводить – интонировать, нужны инструменты, нужны исполнители...», – отмечал Б. Асафьев, «...жизнь музыкального произведения – в его исполнении, то есть раскрытии его смысла через интонирование для слушателей» [7, с. 265]. Однако «несовершенство» нотного текста состоит в неспособности абсолютно точно отобразить волю автора. «Авторский текст всегда имеет несколько приблизительный характер: он отражает далеко не все чувства и мысли, грезившиеся композитору в момент создания произведения» [81, с. 13]. Это позволяет исполнителям интерпретировать его многообразно, вкладывать в реально звучащие образы своё понимание их содержания.

В целом, как в своем исследовании верно отмечает Д. Дятлов, «результатом исполнительской работы над музыкальным произведением является верная в стилевом отношении интерпретация, посредством которой творческое восприятие слушателя безошибочно определяет историческую принадлежность исполняемой музыки, а иногда и авторский художественный метод» [40, с. 10]. Собственно, музыкальное исполнение осмысливается как «вторичное творчески-выстраивающее становление музыкальной образности, результатом которого является воплощение в живом звучании одного из вариантов целостной совокупности, называемой музыкальным произведением» [81, с. 37]. Это определение исполнительства коррелирует с понятием «первотворчества» – первичного творческо-инициативного становления музыкальной образности, результатом которого является новое оригинальное произведение композитора.

Процесс интерпретации музыкального текста исполнителем (в данном случае пианистом), представляя собой характерную систему коммуникации, – «композитор – исполнитель – слушатель», – наделяет его особой функцией. Об этом справедливо размышляет М. Друскин: «Чем активнее такой диалог, иначе говоря, чем полнее раскрывается художественная индивидуальность исполнителя, – тем сильнее воздействие интерпретации исполняемого» [39, с. 212]. Во многих исследованиях современного искусства интерпретации авторы приходят к выводу, что в «отличающемся исполнении»

важным является то, что происходит «между нотами», или, иными словами, за пределами нотного текста: «Музыка – интонационное искусство. Нотная запись столь же объективная данность, но она как бы не существует без воспроизведения, то есть интонирования в живом звучании или внутренним слухом» [39, с. 212].

В современном научном и исполнительском искусствоведении семантическое поле понятия *исполнительская традиция* невероятно широко. При его использовании необходимо учитывать историко-стилевой контекст, специфичность эволюционных процессов, формирующих конкретную традицию. Согласимся с размышлениями М. Друскина о четком разграничении «школы исполнительства от стиля интерпретации». В первом случае речь идет об исполнительской технике; второе явление связано с семантическими кодами, заложенными в нотном тексте и требующими толкования.

Методологическим основанием в аналитических разделах настоящей диссертации являются два дихотомических соотношения, рассмотренных в ряде научных исследований: *классическое – аклассическое* и *конкурсное – концертное* (работы О. Волик, В. Москаленко, В. Чинаева [24; 25; 81; 123] и др.). Под *классическим* в современной научной литературе, посвященной теории музыкальной интерпретации, понимается исполнительское прочтение, соответствующее основополагающим деталям и ремаркам авторского текста, а также сложившимся исполнительским традициям и научным представлениям о стиле композитора, жанрово-драматургическим особенностям конкретного опуса. Важную роль в классическом подходе к прочтению текста играет знание пианистом контекста его создания, эпохальных стиливых традиций, образного содержания, определяющих особенности интонационного воплощения. Как подчеркивает исследователь О. Волик: «объект, относительно которого исполнителю необходимо выбрать определенную позицию – классическую (каноническую) или аклассическую (аканоническую), имеет тернарную природу, включая в себя нотный текст, общепринятые технологии его прочтения на разных уровнях (стилевом, эмоционально-образном, пианистическом), а также научные знания, касающиеся разных аспектов музыкальной теории и социокультурной практики, эпистолярных, документальных, мемуарных материалов» [25, с. 126].

В противопоставление данному определению, понятие *аклассическая* интерпретация характеризует выход за пределы установленных традиций. Как правило, на первый план в соответствующих пианистических трактовках выходит повышенная чувственность, вплоть до негативной «аффектации», чрезмерное использование *tempo rubato*, показ бравурной виртуозности. Однако, в ряде случаев в современной

исполнительской практике *аклассический* подход к прочтению музыкальных текстов Ф. Шопена оказывается достаточно убедительным и органичным.

Соотношение понятий *классическое* – *аклассическое* в исполнительском искусстве тесно коррелирует с другой парой: *конкурсное* – *концертное*. Как правило, именно следование традиционным установкам в прочтении музыкального текста и авторско-редакторским ремаркам-комментариям является фундаментальным в определении исполнительского уровня в процессе отбора конкурсантов. Вместе с тем, именно бóльшая свобода в коммуникации пианист – слушатель, артистизм, чувственность характеризуют концертные исполнительские интерпретации, в том числе *Баллад* Ф. Шопена.

Отметим попутно, что разногласия в исполнительских трактовках *Четырех Баллад*, безусловно, связаны с конкретно избираемой нотной редакцией, что часто ведет к некоторым разночтениям в агогических, динамических, аппликатурных указаниях. Однако в процессе анализа нами учитывалась данная вариативность редакторских ремарок, особенно в тех случаях, когда пианисту удавалось наиболее цельно подойти к пониманию замысла композитора.

Отправным пунктом в научно-практическом осмыслении тенденций в современном фортепианном искусстве является категория *исполнительский стиль*, являющаяся фундаментом в исполнительском музыкознании. Опираясь на труды К. Мартинсена и В. Москаленко, под данным понятием будем понимать сформированную пианистом «систему музыкально-речевых ресурсов», специфику мироощущения и музыкального мышления, являющиеся основой его индивидуализации в процессе интерпретации музыкального произведения [73], [81].

Именно воплощение музыкального текста в пространственно-временном континууме дает ему «жизнь». Это подтверждает актуальность научных поисков в области системного и комплексного осмысления процесса исполнительской интерпретации. В работах Т. Чередниченко, Н. Москаленко, С. Вартанова предлагаются научные стратегии исследования закономерностей прочтения музыкальных текстов, влияния национальных традиций, слушательского восприятия, рассматривается феномен «коммуникативной системы фортепианной культуры» в целом [17, с. 4]. С. Вартанов справедливо уточняет: «Фортепианно-исполнительская интерпретация репрезентирует универсальный характер деятельности пианиста. Сердцевиной её является поиск смыслов сочинения, что предполагает не только индивидуальную дешифровку заложенных в нём знаков, символов, но и интеграцию их в целостную концепцию» [idem, с. 3].

Рассмотрим основные точки зрения на интерпретации текстов Ф. Шопена в контексте теории музыкального исполнительства в качестве некоего методологического «фундамента» данного исследования. Начиная с первых десятилетий XX века и до настоящего времени одной из основных «крещендирующих» тенденций мирового фортепианного искусства является *интеллектуализация и рациональный подход* к исполнению нотных текстов композиторов предшествующих эпох. Новые социальные и музыкально-эстетические установки XX века при попытках интерпретации музыки романтиков, требующей наибольшей «сотворческой инициативы», обернулись постепенным отходом от ценностей романтического стиля. В особенности, по мнению многих исследователей, это коснулось интерпретаторов произведений Ф. Шопена. В этой связи одним из негативных «кренов» стала, по мнению Л. Оборина, недостаточность личностно-эмоционального развития музыкантов-практиков, отсутствие «...масштаба и благородства личности исполнителя» [113, с. 274]. В качестве причин упадка традиции исполнения шопеновского наследия российский пианист и педагог указывал «...узость, односторонность музыкального развития пианистов, ограниченность интересов, замкнутость в технической работе» [ibidem].

Для настоящего исследования конструктивной, на наш взгляд, является мысль С. Вартанова о важности формирования исполнительской концепции, включающей осознание пианистом образного содержания опуса, его техническое освоение, владение знаниями целостного анализа музыкального текста. Такая концепция «...является квинтэссенцией смыслов сочинения, выступает координатором всех ментальных представлений исполнителя, собирает воедино все аспекты целого» [17, с. 4]. В этом процессе, как подчеркивает автор, «исполнитель прочитывает знаки семантики музыкального языка сочинения с точки зрения индивидуальной концепции и наделяет их устойчивыми ассоциативными смыслами» [idem, с. 6].

В данной работе мы будем опираться на метод «концептуальной интеграции в исполнительской интерпретации» [ibidem], демонстрирующий различные уровни диалога пианиста с текстом фортепианного произведения. Ядром данного процесса является ментальный комплекс интерпретации, включающий индивидуальное осмысление пианистом музыкального содержания, программы произведения, внутренней семантики и т.д. Результатом подобных художественных прочтений, интегрированных музыкальных концепций является целостность, органичность и убедительность в создании оригинального концепта музыкального опуса.

В нашем исследовании сравнительный анализ трактовок *Баллад* Ф. Шопена представителями различных исполнительских школ будет проводиться по нескольким важным критериям, что позволит объяснить контраст между интерпретациями. Важно также правильно понимать соотношение композиторских и интерпретаторских средств выразительности, специфики последних, диалектичность их взаимосвязи, изменение «взаимоотношений» композитора и исполнителя, границ исполнительской свободы в разное время и в данном жанре и т. д. Последовательно будут проанализированы темп (насколько он отражает характер произведения), динамика, педаль, артикуляция (штрихи, туше) и другие качества, отличающие одну интерпретацию от другой.

Однако при сравнительном анализе необходимо также учитывать, что музыкальное произведение представляет собой некое «вариантное множество» [124], реализующееся в конкретной единичной исполнительской интерпретации, которая, в свою очередь, «отражает общее состояние музыкальной культуры, исполнительско-эстетические тенденции времени её создания, творческую индивидуальность, черты личности исполнителя» [ibidem]. В аналитических разделах анализа исполнительских интерпретаций *Баллад* Ф. Шопена нами, также вслед за С. Вартановым, будут учитываться такие параметры как: слуховое восприятие («акустический текст»), визуальное восприятие текста (авторский текст), «пластический текст интерпретации» и выстраивание, в дальнейшем, комплексной концепции интерпретации.

Важнейшую роль в фортепианном искусстве XX века сыграли *национальные исполнительские школы*, в границах которых передавался накопленный культурный опыт, определялись важнейшие специфические принципы в развитии национальных традиций, вырабатывались характерные профессионально-технологические элементы. Научному осмыслению исполнительской пианистической школы как культурного феномена посвящено исследование Н. Дедусенко [38]. В частности, в нем подчеркивается мысль о том, что главенствующим законом в рамках конкретной школы является закон преемственности. Крупные творческие школы, сформировавшиеся в пианистическом искусстве XX века, на протяжении десятилетий своей деятельности вырабатывали собственные критерии, определяющие уровень исполнительского мастерства. Выдающиеся творческие индивидуальности, лидеры конкретной пианистической школы направляли свой исполнительский опыт в педагогическое русло, воспитывали поколение музыкантов, способных выдержать конкуренцию на европейском и, шире, мировом музыкальном рынке. Ведущим показателем успешности конкретной пианистической школы считались победы на престижных музыкальных конкурсах.

Во второй половине XX века появилось новое направление, ставшее впоследствии нормой функционирования мировой фортепианной школы. Оно было связано с обучением молодых пианистов в иностранных учебных заведениях, т.е. внедрением их в инациональные исполнительские школы. В числе работ, посвященных обозначенной проблематике, значатся труды Г. Цыпина *Шопен и русская пианистическая традиция* [122], Д. Рабиновича *Шопен и шопенисты* [90]. В данном аспекте наиболее актуальным становится вопрос о «национальном исполнительском стиле».

Так, исследователь М. Смирнов справедливо задает вопрос о необходимости его изучения и отвечает на него следующим образом: «Нет сомнения, что поиск ответа заставит скорее ощутить то неповторимое, специфическое, самую сущность игры артиста. Рельефнее выступят моменты сходства и различий музыкантов как индивидуумов. Яснее можно будет представить себе общее у всех исполнителей одной страны. А через ощущение подобных тождеств и различий легче сделается понимание содержания самой музыки, внутренних законов ее развития, а также регламентированных ими приемов игры во всей их кажущейся калейдоскопической пестроте». И далее: «Мы скорее уясним, во имя чего разными школами культивируются те или иные стилевые качества, почему избираются именно они, а не другие. Вскрытие национальных примет стиля есть также одно из нагляднейших доказательств уникальности творчества исполнителя» [95, с. 159].

Глубинное понимание термина «национальный исполнительский стиль» представлено в работе австрийского педагога К. Мартинсена *Индивидуальная фортепианная техника* [73]. В числе убедительных научно-практических позиций в анализе автор указывает необходимость характеристики «национальной речевой», музыкальной и «исполнительской» интонации [ibidem].

Таким образом, *Вторая глава* настоящей диссертации отражает научный взгляд на своеобразие национального исполнительского стиля в процессе интерпретаций *Баллад* Ф. Шопена в контексте творческих установок ведущих фортепианных школ XX века. При этом учитывается не национальность пианиста, но, прежде всего, его принадлежность к художественным и профессионально-технологическим принципам конкретной пианистической школы.

2.2. Баллады Ф. Шопена и польский фортепианный романтизм

2.2.1. Польская пианистическая школа: исторический аспект

Традиции польской фортепианной школы, сложившейся в своем фундаментальном виде в XX веке, бесспорно, связаны с романтическим искусством и именем Ф. Шопена.

Его композиторское, исполнительское и педагогическое мастерство определили основные музыкально-эстетические идеи и принципы, заложенные в польском фортепианном искусстве. Поскольку в *Балладах* композитора ярко проявляется специфика национального художественного сознания, именуемая «польским романтизмом» (термин А. Малинковской [71]), это во многом обуславливает концепцию исполнительской интерпретации, представляемую польскими пианистами [71]. В научной литературе данная проблематика была разработана такими учеными как Н. Буслаева [14], С. Заборин [46], Я. Клечинский [58], А. Малинковская [71], М. Томашевский [101].

Начало формирования польской академической фортепианной школы связано с именами таких пианистов, педагогов и создателей первых учебно-методических пособий, как Юзеф Эльснер (Józef Ksawery Elsner, 1769-1854), Юзеф Козловский (Józef Kozłowski, 1757-1831) и Кароль Курпиньский (Karol Kazimierz Kurpiński, 1785-1857). В своей активной педагогической и общественной деятельности (например, Ю. Эльснер был первым директором Варшавской консерватории), они закладывали традиции польского фортепианного исполнительства, благодаря, в том числе, своей работе с фольклорными материалами и включению в педагогический репертуар произведений соотечественников.

Одной из первых выдающихся представительниц польской фортепианной школы стала пианистка-виртуоз и композитор Мария Шимановска (Maria Szymanowska, 1789 - 1831). В ее игре современники отмечали единство технического совершенства и эмоционального содержания, стиль *brillante* и особую нежность, свойственную национальным народным традициям. Важным моментом в деятельности М. Шимановской является активная популяризация и особая исполнительская «проникновенность» в трактовках произведений молодого Ф. Шопена, о чем свидетельствуют ее концертные программы и отзывы музыкальных критиков.

В контексте настоящего исследования следует подчеркнуть, что центральной фигурой в истории становления и развития польской фортепианной школы, безусловно, является Ф. Шопен. В его игре подчеркивалась необыкновенная «пластичность пианистического аппарата», способность исполнять любые технические трудности и при этом наполнять каждую интонацию выразительностью и смыслом.

Суммируя высказывания современников относительно исполнительской манеры Ф. Шопена, Н. Буслаева выделяет наиболее показательные черты: «колористическая изысканность, связанная с техникой педализации», «сочетание огромной эмоциональной насыщенности, глубокой одухотворенности, в которой усматривался романтизм национального толка (...), с благородной простотой, сдержанностью в выражении чувств,

постоянным присутствием интеллектуального контроля» [14, с. 91-93]. Размышляя о природе многогранной личности Ф. Шопена, исследователь Г. Цыпин выделяет следующие критерии: «Духовные, индивидуально-личностные качества со всей очевидностью проецировались на его игру. Тонкость и благородство ее, внутреннее изящество и элегантность внешней отделки, коими так восхищались современники, – это был Шопен в сокровенной своей человеческой сущности» [122, с. 33].

В дальнейшем развитии художественных принципов польской фортепианной школы значительную роль сыграла деятельность Антония Контского (Antoni Kątski, 1817-1899). В его исполнительской манере кристаллизуются приметы национальной польской традиции, включающие «выразительность, одушевление», «нежность туше», «сдержанность и уравновешенность» (Н. Буслаева). Выдающийся пианист и педагог Теодор Лешетицкий (Theodor Leschetizky, 1830-1918) воспитал целую плеяду ярких представителей польского фортепианного искусства. Несмотря на то, что педагогические воззрения Т. Лешетицкого неоднократно подвергались критике за его приверженность салонным традициям и направлению «псевдоромантизма», вклад этого музыканта значителен в развитии индивидуальности каждого ученика, воспитания «пианиста-интеллектуала».

Выделяется творческая деятельность таких пианистов, как Юлиуш Зарембский (Juliusz Zarębski, 1854-1885), Кароль Таузиг (Karol Tausig, 1841-1871), Юзеф Венявский (Józef Wieniawski, 1837-1912). Они оставили особый след в истории исполнительского искусства, развивая направление **виртуозного**, иногда «сверхвиртуозного» мастерства. В контексте утверждения основ польской пианистической школы необходимо отметить деятельность пианиста-виртуоза и композитора Морица Мошковского (Maurycy Moszkowski, 1854-1925), воспитавшего ряд выдающихся мастеров XX века, в числе которых отметим имя Йозефа Гофмана (Józef Kazimierz Hofmann, 1876-1957).

Отметим, что на рубеже XIX–XX веков представители польской фортепианной школы следуют традициям, заложенным пианистами XIX-го века. Указанные ярчайшие исполнители шопеновского и постшопеновского периода окончательно утверждают в своей исполнительско-педагогической деятельности основы национальной фортепианной школы. Их идеи и творческие установки в дальнейшем активно развиваются в творчестве Л. Годовского (Leopold Godowski), И. Падеревского (Ignacy Jan Paderewski), Арт. Рубинштейна (Artur Rubinstein), З. Дзевецкого (Zbigniew Drzewiecki).

Однако именно в этот период наблюдается появление «контрэффекта» виртуозному исполнительству, что наметило некоторые «кризисные» пункты в

направлении развития польской пианистической школы. Некоторые пианисты популяризировали **традиции «салонного стиля»** с доминантой внешних элементов, «легковесностью» трактовки музыкального содержания, поисками «красивости», культом пальцевой бисерной техники. На протяжении десятилетий обе тенденции сосуществовали в едином музыкальном пространстве, вызывая шквал критических замечаний, и во многом негативно влияли на общую панораму деятельности польских пианистов.

1910-е–1920-е годы отмечаются творческим подъемом в национальной педагогической школе. Этот период связан с деятельностью пианистов Рауля Кочальского (Raoul Koczalski, 1885-1948), развивавшего тенденции позднего романтизма в синтезе с идеями французского импрессионизма, и Александра Михаловского (Aleksander Michałowski, 1851-1938), активно пропагандировавшего творческое наследие Ф. Шопена.

Фигура крупного польского музыкального деятеля, пианиста и педагога Збигнева Джевецкого (1890-1971) занимает особенное место в развитии традиций национального исполнительского искусства. Особое внимание в своей педагогической практике он уделял воспитанию музыкального вкуса, пониманию сущности романтической интерпретации, в которой в гармоничном соотношении представлены экспрессия, свобода и «строгая интеллектуальная дисциплина».

С именами З. Джевецкого и Е. Журавлева (Jerzy Żurawlew, 1887-1980, польский пианист и педагог) связано начало истории ведущего международного состязания пианистов, исполнителей Ф. Шопена (с 1927 г.). Важнейшую роль в национальной шопениане сыграло также открытие *Института Фридерика Шопена* (1934 г.), осуществившего, в частности, издания полного собрания сочинений композитора под редакциями И. Падеревского (1860-1941), Л. Бронарского (Ludwik Ryszard Marian Bronarski, 1890-1975), И. Турчиньского (Józef Turczyński, 1884-1953).

Попробуем обозначить некоторые отличительные черты пианизма польских исполнителей разных поколений XX века, взяв за основу творчество исполнителей, являющихся победителями *Конкурса имени Ф. Шопена*. Отметим имена Витольда Малцужинского (Witold Małcużyński, 1914-1977), ученика Юзефа Турчинского, победителя III Конкурса (1937 г.); Галины Черны-Стефаньской (Halina Czerny-Stefańska, 1922-2001), ученицы А. Корто и З. Джевецкого, победительницы IV Конкурса (1949 г.), Пётра Палечного (Piotr Paleczny, р. 1946 г.), ученика Яна Экера (Jan Ekier, 1913-2014), лауреата VIII Конкурса. В исполнительской деятельности этих пианистов творческое наследие Ф. Шопена и его музыкальная поэтика играют ведущую художественно-

содержательную и музыкально-эстетическую роль (формирование репертуара, подходы к интерпретации, технологические приемы и т.д.).

Нет сомнения в том, что глубинное, подлинное погружение в музыку Ф. Шопена чаще удается пианистам-полякам, так как ощущение «*polskosci*» (польского духа, польского начала) у них в крови. В одном из своих интервью вовремя мастер-классов в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского известный польский пианист Януш Олейничак (Janusz Olejniczak, 1952-2024), лауреат VIII Конкурса им. Ф. Шопена отмечал: «Для меня, думаю, как и для всех польских пианистов, Шопен – в душе, в сердце. Это то, что неразрывно связано с нами. Его музыка дает неисчислимое количество возможностей интерпретации. В этом ее несравненное богатство» [88].

Многочисленными исследователями польской исполнительской шопенианы выделяются следующие характерные признаки польской фортепианной школы: доминирование «монотематического» принципа в концертном репертуаре; следование пианистами национальному шопеновскому стилю (изящество, благородство трактовки, эмоциональная сдержанность, аристократичность); виртуозность интерпретаций; характерный принцип звукоизвлечения, подчеркивающий инструментальное начало звука; особые приемы протяженности звучания, певучесть, длинное дыхание, внимание к паузам, динамическое усиление окончания музыкальной фразы, устремление к началу следующей; следование метроритмической основе музыкального текста, сдержанность агогических приемов, внимание к фактурным слоям, полифоническим диалогам, ясности голосоведения, детализации музыкальной ткани.

Вместе с тем, совершенно очевидно, что польская фортепианная школа, как неотъемлемая составляющая национальной культуры, не является однородным пластом и поэтому любая унификация – лишь условная попытка систематизации, позволяющая структурировать отдельные принципы и положения данного творческого процесса. Следовательно, анализируя трактовки конкретных исполнителей, мы будем учитывать их индивидуальную исполнительскую интонацию.

2.2.2. Особенности трактовки *Баллад*: И. Падеревский, Й. Гофман, Арт. Рубинштейн

Рассмотрим наиболее показательные исполнительские прочтения музыкальных текстов *Баллад* Ф. Шопена представителями польской фортепианной школы первой половины XX века. Особое «чувствование» музыкального мира Ф. Шопена раскрывается в интерпретациях **Игнация Падеревского** (Ignacy Jan Paderewski, 1860-1941), занимающего особое место в национальной польской шопениане. На протяжении всего своего творческого пути он обращался к музыке Ф. Шопена, увенчав это «движение»

изданием *Полного собрания сочинений Ф. Шопена*, в котором выступил главным редактором музыкальных текстов композитора. Влияние исполнительского стиля И. Падеревского было ощутимо по всей Европе: «Многие из нас были обязаны пылкому Падеревскому», – вспоминал французский пианист А. Корто [цит. по 113, с. 12.].

В научном исследовании С. Заборина [46] последовательно рассматриваются различные аспекты творческой деятельности выдающего польского пианиста в проекции на его взаимоотношения с музыкальным искусством Ф. Шопена. Основной вывод автора – в следующем высказывании: «В интерпретации Падеревским художественных идей Шопена нашел отражение синтез всех видов деятельности Падеревского – исполнительской, педагогической, редакторской, общественной. Авторская воля композитора-пианиста, дисциплина, точность и благородство выдающегося виртуоза, мудрость педагога, а также национальные амбиции видного политического деятеля проявились в его исполнительском стиле, который является одним из наиболее совершенных воплощений шопеновского идеала в польском и мировом исполнительстве рубежа XIX – XX веков» [46, с. 8].

В интерпретациях произведений крупных жанров Ф. Шопена, в том числе *Баллад*, И. Падеревский уделяет внимание формированию целостной концепции опуса [SR-229]. Дискографию И. Падеревского см. в работах: [139, с. 245-248], [142, с. 41-43]. В его исполнении *Первой баллады* соединяется выразительность интонирования, лиричность высказывания и элементы «салонного стиля». Произведение наполнено живым эмоциональным нервом, пианист достаточно часто использует *tempo rubato*, что создает оттенок непринужденности повествования, импровизационности характера (тт. 1-10, **пример 2.2.2.1**). В трактовке лирической темы *Второй баллады* И. Падеревский создает образ искренний и безыскусный, играя светлым, теплым, полетным звуком (тт. 1-10, **пример 2.2.2.2**). В *Третьей балладе* семантическое значение приобретает у исполнителя разнообразно окрашенный пунктирный ритм (драматичный, настойчивый, горделивый), который в каждой новой напряжённой ситуации звучит у И. Падеревского убедительно и по-разному (тт.21-27, **пример 2.2.2.3**).

Симптоматично размышление Н. Буслаевой относительно исполнительской трактовки *Четвертой баллады* **Йозефом Гофманом** (Józef Kazimierz Hofmann, 1876-1957) (запись 1938 г.): «В исполнении Гофмана долгое развитие лирического чувства в экспозиции и разработке, лишь изредка нарушаемое блестяще-эффектными «вспышками» виртуозных эпизодов, воспринимается поначалу как «накопление сил» перед ожидаемой трагедийностью репризы, катастрофичностью коды. Однако и впоследствии мы не

ощущаем ни мучительных раздумий, ни тревожного напряжения в концептуально значимых у автора тактах перехода к репризе. Гофман откровенно любит спокойной равнозначностью полифонических реплик темы, ее изысканным развитием...» [14, с. 123] [SR-223] (тт. 211-214, **пример 2.2.2.4**). Несмотря на то, что пианиста часто критиковали за недостаточную глубину трактовок произведений Ф. Шопена, по оценке современников, игра Й. Гофмана впечатляла своей безупречной виртуозностью и изысканностью, исполнитель доводил до крайнего напряжения движение к драматической кульминации и буквально потрясал слушателей эффектными трагическими «вершинами» [SR-222, 223].

Уникальность творческой судьбы одного из выдающихся пианистов XX века **Артура Рубинштейна** (Artur Rubinstein, 1887-1982) заключается в том, что его исполнительская деятельность длилась на протяжении восьми десятилетий. Несмотря на то, что большую часть жизни Арт. Рубинштейн провел за пределами Польши (Германия, Франция, Испания, Бразилия, США), он, бесспорно, является частью традиции польского фортепианного искусства, оказав заметное влияние на его развитие в XX и XXI веке и, в то же время, на европейскую пианистическую традицию в целом.

Исполнительский стиль Арт. Рубинштейна характеризуется особой гармоничностью в решении исполнительских концепций текста, техническим совершенством, ритмической пластикой, умением выявлять палитру фортепианной колористики; в нем сочетается уравновешенность и импульсивность, четкое следование авторскому тексту и импровизационность, его узнаваемая исполнительская интонация заключалась, по мысли Д. Рабиновича, «в неотразимом обаянии» [89, с. 39].

На протяжении всей своей исполнительской деятельности Арт. Рубинштейн отдавал предпочтение Ф. Шопену, осуществив записи всех его опусов. В трактовке произведений композитора он стремился постигнуть нерасторжимое единство элементов национально польских с элементами общеевропейского искусства. В исследовании Н. Буслаевой отмечается: «Романтизм Рубинштейна несет в себе специфически польские черты: волеизъявление героико-драматического типа, протяженность и теплоту лирического чувства, высокую вкусовую культуру и аристократизм» [14, с. 103].

Сохранившиеся звукозаписи концертных выступлений Арт. Рубинштейна [SR-245]. свидетельствуют о его особой экспрессивности, эмоциональности, спонтанной устремленности, что не выходит за рамки установленных традиций в трактовке польского композитора, однако подчеркивает индивидуальность пианиста, его открытость и «европейскость» как принцип мышления. Пианист писал: «Когда меня спрашивают, как найти путь в этот зачарованный круг, как играть Шопена..., я ищу ответ в самом Шопене.

Его детальная честность, экономия средств неотделимы от внутренней теплоты и глубокого чувства. С одной стороны – героизм, с полным отрицанием компромисса, с другой – высшая нежность и чувствительность: его мир во всем своем богатстве вращался между этими полюсами» [цит. по 55, с. 147].

В интерпретациях *Баллад* Ф. Шопена Арт. Рубинштейн сохраняет заложенную на музыкально-семантическом уровне горделивую интонацию, страстность и устремленность вперед, эпичность и внутренний драматизм. В его исполнении артикуляционная ясность и выразительность звукоизвлечения соединяется с взволнованностью и экспрессивностью, что придает целому живое и трепетное звучание. Творческое использование Арт. Рубинштейном градаций громкости как выразительного средства проявляется прежде всего в создании эмоциональной и убедительной динамической линии развития произведения. Динамика способствует наиболее полной передаче образного содержания, а также учитывает закономерности восприятия громкости звучаний человеческой психикой.

Так, в интерпретации *Первой баллады* Арт. Рубинштейн [SR-245] создает два динамических уровня – контраст между главной и побочной партиями в разработке наряду с общим динамическим единством в экспозиции. В соответствии с акцентом на блестящем звучании, в разработке пианист использует облегченное туше в стремлении создать ощущение легкости и полетности. Вместе с тем, в коде пианист обогащает звук, придавая ему некоторую «ведомость» благодаря использованию прямой крупной педали, которая, собирая звуковые пласты, делает звучность обертоновой, приближенной к оркестровой. Часть раздела разработки Арт. Рубинштейн исполняет без педали вовсе, подчеркивая танцевальность образа. Агогика, продуманная тончайшим образом, формирует ощущение целостности и связанности – темповые изменения внутри такта минимизированы. Среди его предпочтений в области штриха преобладает *staccato* и *non legato*, что также вносит ощущение легкости (тт. 141-146, **пример 2.2.2.5**). В целом, манера исполнения Рубинштейна отличается от современной исполнительской манеры и более приближена к классическим традициям.

В музыкальном прочтении *Второй баллады* выявляется органичная взаимосвязь между жанром, характером музыкального тематизма, драматургией, фактурными блоками, звукоизобразительными приемами. Пианист создает глубокое внутреннее пространство музыкального образа, применяет дифференциацию различных уровней фактуры, колористично озвучивает отдельные фактурные элементы. Большая роль в интерпретации основных тем этой баллады отводится артикуляционным приемам.

В исполнении пианистом *Третьей баллады* [SR-245] выделяется целостным блоком первый раздел (тт. 1-47). Сопоставление двух тем усиливается за счет выделения полифонических элементов фактуры, исполнитель применяет различные градации педали и гибкое *rubato*. Вторая тема *Баллады* обладает выразительным танцевальным мазурочным характером, в прочтении которой Арт. Рубинштейн делает небольшие рельефные акценты на каждую третью долю такта (тт. 52-59, **пример 2.2.2.6**). Вершина драматургического развития на предельном динамическом оттенке *ff* потрясает трагедийностью звучания. Однако логика движения музыкальной мысли не останавливается, и новый этап развития связан с разработкой *Баллады*, приводящий к генеральной кульминации. Ритмическая энергия, активные пунктирные ритмы, «говорящие» паузы и утверждающие финал идеи заключительные аккорды, – всё это свидетельствует о драматичности общего концепта интерпретации.

Представим также аналитические наблюдения трактовки *Четвертой баллады*, запись которой состоялась в Нью-Йоркской филармонии, 13 января 1974 года [SR-245]. Во вступлении и первой теме *Баллады* Арт. Рубинштейн четко следует авторскому тексту. Особенно выразительны обозначенные динамические градации *crescendo* и *diminuendo*. Главная партия начинается сразу с активного движения, в несколько более подвижном темпе (ММ восьмая = 115). Пианист использует открытое туше, однако при этом отсутствует ударность. В побочной партии сохраняется темповое единство, а начиная от т. 53 наблюдается выразительная динамическая градация в направлении усиления звучности. В репризе *Баллады* (от т. 135) вновь используется яркий открытый, не завуалированный звук, крупная подача.

Отличительной особенностью в исполнительской интерпретации этой *Баллады* Арт. Рубинштейном является драматургическая выверенность, а также выдержанная на протяжении целого идея танцевальности (жанры мазурки и вальса), усиленная технической виртуозностью, некоторой бравурностью, что отчасти снижает градус интимности и трагичности в осмыслении ее общей концепции.

Проведённый анализ позволяет выделить характерные черты исполнительского стиля Арт. Рубинштейна, преломившегося в интерпретациях *Баллад* Ф. Шопена: логическая выстроенность трактовки, внимание к деталям фактуры, выразительность артикулирования, создание вариантов в агогической партитуре текста, кантиленность звукоизвлечения, следование специфике вокального интонирования, виртуозность, тончайшие градации педализации. В целом, Арт. Рубинштейн сохраняет традиции «романтического» Ф. Шопена, характеризующегося субъективно-лирическими красками.

2.2.3. Баллады Ф. Шопена в музыкальном прочтении Кристиана Цимермана

Обратимся к фигуре **Кристиана Цимермана** (Krystian Zimerman, р. 1956), являющегося, на наш взгляд, одним из наиболее ярких представителей польского фортепианного романтизма второй половины XX века, продолжателем традиций польской фортепианной школы. Обладатель *Grand-Prix IX Международного конкурса им. Шопена* (1975 г.), К. Цимерман получил мировую известность, став самым молодым победителем за всю историю данного именитого конкурса. После небольшого перерыва в исполнительской деятельности, начиная с 80-х годов XX века, пианист качественно изменил свой исполнительский стиль, сделав трактовки более зрелыми и концептуальными. Мировая музыкальная критика неоднократно подчеркивала тончайшее владение пианистом звуковой палитрой, создание целой гаммы выразительных акцентов, виртуозность, пафос и оригинальность подхода к музыкальному тексту: «Невозможно играть Шопена техничнее и красивее... Его пианистическое мастерство безошибочно – тончайшее чувство звука, прозрачность полифонии, пробивающейся сквозь целую гамму тончайших деталей, ...блеск, пафос, благородство» [30, с. 435].

Если говорить о реализации авторского замысла в *Балладе g-moll*, то, на наш взгляд, К. Цимерман воплощает концертное качество произведения, его экспрессивность и пафосность. Пианисту удастся не только передать целостность драматургии, формы и стиля, но и отразить драматические контрасты разделов композиции, характерные именно для жанра баллады, всего романтического мировоззрения. В трактовке ярко проявляются характерные черты «национального характера» (*«polskosci»*) – изящность, пластичность, сдержанность, аристократичность – сочетание качественных характеристик, определяющих интерпретацию Шопена любого польского исполнителя.

Драматургическая концепция шопеновской *Первой баллады* [SR-246] имеет много общих черт с балладой поэтической; уже в эпически-величавом вступительном разделе прослеживаются черты «повествовательности», связанной с образом народного сказителя. Вступление состоит из двух коротких фраз, основанных на выразительных декламационных интонациях. Первая – тяжело поднимающаяся по аккордовым звукам волна, заполняющая широкий звуковой горизонт (3 октавы). Вторая фраза с интонациями «вздоха», ритмически свободным течением мелодии, мягкой лиричностью противостоит величавому складу первой. Уже в коротком восьмитактовом вступительном построении контрастно сочетаются эпические и лирические элементы, ясно разграничивая, подчёркивая особенность каждого мини-образа, К. Цимерман гармонично соединяет их, добиваясь выразительного звукового эффекта (тт. 1-10, **пример 2.2.3.1.**).

Темповой контраст вступления (*Largo*) и основного раздела (*Moderato*) усиливает значимость повествовательного начала в *Балладе*, раскрывая драматургический замысел произведения, скрытый в контрастных переходах от лирики к героике и трагедии, от эпического повествования к активному драматическому «действию». При этом героическое и трагическое сокрыто в самих лирико-эпических темах, и данное противоречие обнаруживается в остро конфликтном процессе развития. Отметим в этом контексте исполнение в репризе К. Цимерманом связующей партии: исчезает плавность мелодического рисунка, он становится более острым и угловатым, движение неровным и порывистым; активнее акцентируются слабые доли такта, образуя звенья синкопированных фраз. Пианист применяет различные ритмические исполнительские средства – так называемые ритмические акценты, «оттяжки» взятия звука относительно его метрического места, цезуры. Именно посредством таких исполнительских приемов достигается дыхание, столь необходимое для придания выразительности, естественности и непосредственности музыкальной речи, свойственной музыке Ф. Шопена. Таким образом, в *Первой балладе* К. Цимерман открывает слушателю это многогранное качество звука, зависящее от конкретного приема звукоизвлечения и контекста интонации.

В интерпретации фактурных особенностей *Второй баллады* [SR-246] К. Цимерман стремится к отражению характерных для стилистики Ф. Шопена полифонических приемов. Он создает картину целостного сплетения и выделения самостоятельных мелодических линий. В его прочтении этого опуса на первый план выходит колористическое начало, основанное на сопоставлении контрастных разделов и создании многокрасочной картины образов. Пианист особое внимание сосредотачивает на метроритмических особенностях танцевальной темы *Второй баллады* и ее последующих многочисленных вариантных преобразованиях и трансформациях. Акцентируя особенности национальной ритмики и ее образной мотивации, исполнитель создает особую семантическую ауру, в которой высвечиваются дополнительные глубинные смыслы нотного текста Ф. Шопена. Пианист словно охвачен национальными польскими переживаниями, отражая в своем прочтении музыкального текста то горделивую «шляхетскую походку», то прихотливые ритмы мазурки или жалобные песенные интонации.

Исполнение К. Цимерманом *Третьей баллады* [SR-246] отличается особой лирической интонацией, рафинированным, романтически-повествовательным звукоизвлечением, следованием национальной польской меланхолической традиции «*zal*», о которой неоднократно упоминается в воспоминаниях о стиле Ф. Шопена.

Последовательно и протяженно пианист подготавливает полномасштабную динамическую кульминацию от т. 183. В его интерпретации органичны многочисленные *rubato*, что подчеркивает в аналитических наблюдениях Н. Буслаева: «В романтически-повествовательной и одухотворенной интерпретации Цимермана поет и «дышит» все звуковое пространство: от волшебных трелей до безукоризненно-органичного *rubato*. При этом никаких преувеличений и метроритмических вольностей» [14, с. 128].

В прочтении исполнителем *Четвертой баллады* [SR-246] исследователь А. Буслаева подчеркивает следующие особенности: «Трактовка принципиально традиционна для польской шопеновской школы: никаких “изобретений” и новаций, простота и строгость, сдержанность и даже “закрытость” в лирике. При этом исполнителя нельзя упрекнуть в отсутствии романтического начала. Оно проявляется подчас неожиданно и ярко контрастно» [idem, с. 126]. К. Цимерман подает общую концепцию этой *Баллады* как сжатую пружину, постепенно накапливая энергию к трагико-драматическому финалу (главная тема *Баллады* исполняется с ММ: восьмая = 95-100).

Отметим, что своеобразие музыкально-исполнительских средств выразительности К. Цимермана связано непосредственно с многогранностью звукоизвлечения, окраской туше. Ведь во время исполнения «реальный» звук – это только исполнительский звук. Безусловно, высотная, ритмическая и динамическая стороны звука в той или иной мере определены композитором. Однако в качественном отношении звук зависит от исполнителя. В интерпретации всех *Четырех баллад* К. Цимерман демонстрирует различные свойства звука, в зависимости от приема звукоизвлечения и контекста интонации. Красота звука – понятие не относительное. Критерием красоты здесь является соответствие типа звучания сущности создаваемого художественного образа.

В осмыслении текста *Баллад* К. Цимерманом смысловые подтексты обретают многокрасочное тембро-агогическое прочтение. Особое внимание уделяется приемам тематического варьирования, которые в *Балладах* Ф. Шопена являются мощным способом динамизации действия. Пианист создает объемный фактурный план, позволяющий услышать полифонический диалог тематических пластов и полижанровость музыкальной ткани. Внимание к выразительности мелодической линии характеризует изысканность и аристократизм общей концепции целого. В исполнении К. Цимермана *Баллады* предстают целостным, масштабным, разноплановым по звуковой реализации сверхциклом. Для него характерна с одной стороны, простота и строгость, с другой, – разноуровневые проявления романтического начала (тт. 1-4, **пример 2.2.3.2.**; тт. 48-54, **пример 2.2.3.3.**).

В целом в прочтении *Баллад* Ф. Шопена К. Цимерманом преобладает ориентация на стиль *brillante*, с характерными мелодической рельефностью, беглой «бисерной» техникой. Трактовка пианиста отличается филигранностью, выразительной ритмоинтонационной работой с фактурными планами, вниманием к детализации и раскрытию мелодической природы шопеновского тематического материала. В его интерпретациях преобладает принцип «реально-беспедального» звучания. В отношении агогических приемов наблюдаются многочисленные *rubato* и некоторое общее ускорение темпа в отличие от ремарок, указанных композитором, что придает большую эмоциональную выразительность и глубокую экспрессивность прочтению. Трактовки *Баллад* К. Цимерманом убеждают своей органичностью.

Подводя итог исполнительского анализа *Баллад* польскими пианистами XX века, приведем еще одно авторитетное мнение З. Джевецкого относительно музыкального прочтения текстов Ф. Шопена: «...считаться с указаниями автора, касательно интерпретации и передавать атмосферу и настроение его произведений. Простота и естественность, певучесть каждой музыкальной фразы и мысли, умеренность и плавность в применении *rubato* должны быть глубоко прочувствованы и продуманы» [цит. по 113, с. 199]. И далее: «...требование не переходить естественных границ фортепианного звука в направлении роста напряжения *ff* вплоть до “пробивания” фортепиано, или в направлении поисков контрастных импрессионистических эффектов при помощи едва слышных “туманных” и “зефирных” звуков, а также требование избегать рекордных темпов, искажающих музыкальный смысл произведения» [ibidem].

Вслед за исследователем Н. Буслаевой согласимся с размышлением о том, что: «закономерности формы и драматургии, синтетический (вокально-инструментальный) тип звуковедения, интонационные приемы “двойной связи” в пианистической сфере польских интерпретаций Шопена по-своему повторяют особенности национальной композиторской речи» [14, с. 163]. А на семантическом уровне польскими пианистами, следуя традициям «польского романтизма», особенно прочувствована сфера образов героико-патетического и возвышенно-лирического характера.

2.3. Исполнительские трактовки *Баллад* и традиции русской фортепианной школы

2.3.1. *Баллады* Ф. Шопена в прочтении русских пианистов

История академической исполнительской интерпретации произведений Ф. Шопена русскими пианистами ведет свое начало от имени Антона Рубинштейна (1828-1894), который в своем прочтении музыки польского романтика впервые почувствовал глубокое

содержание музыкального текста: «Трагизм, романтика, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее, величественное, простота – вообще все возможные выражения находятся в его сочинениях...» [93, с. 136]. В отношении исполнительской интонации в интерпретации Ф. Шопена Ант. Рубинштейн, по воспоминаниям К. Игумнова, был особенно выразителен: «Его исполнение Шопена было полно несравненной и убеждающей простоты и не превзойденной никем эмоциональности!» [цит. по 89, с. 157]. Эта же мысль подчеркивается Д. Рабиновичем, который неоднократно подчеркивал: «Рубинштейн был великим шопенистом и основоположником русского шопенизма!» [idem, с. 159].

По наблюдению ряда исследователей, в русской исполнительской «шопениане» постепенно сформировалось два типа исполнительских концепций трактовки музыкальных текстов: драматический («виртуозный тип») и «русский салонный стиль» [46]. Проявление последнего заключается в достаточно свободном использовании *tempo rubato*, особой задушевности и выразительности интонирования. К такому типу можно отнести исполнения Б. Давидович, В. Горностаевой, Я. Зака. Однако следует отметить, что явление «русского салонного стиля» неоднородно и обладает множественными характеристиками. Драматический же тип исполнения характеризуется мощными кульминациями, предельными динамическими контрастами, повышенной эмоциональностью. В этом ключе обозначим трактовки произведений Ф. Шопена П. Егорова, В. Нильсена, М. Плетнева, В. Софроницкого, Г. и С. Нейгауза. Следует причислить сюда также интерпретации Н. Петрова, Г. Соколова, Д. Алексеева.

В истории русской шопенианы первая половина XX века связана с деятельностью таких пианистов, как А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Л. Николаев, С. Фейнберг, Генрих и Станислав Нейгаузы, Л. Оборин и др. Каждый из них осмыслил музыкальную поэтику Ф. Шопена по-своему и интерпретации его музыкальных текстов разнятся во многом из-за личностных качеств самих пианистов. Вместе с тем, анализ сохранившихся аудиозаписей подтверждает мысль о сформировавшихся традициях и характерных исполнительских особенностях русской фортепианной школы.

Исполнительский стиль **Александра Гольденвейзера** (1875-1961) отличался рациональностью, преобладанием аналитического компонента. Как отмечал сам пианист, «мы, играя произведение, должны стараться проникнуть в личность автора, сквозь его музыку прочесть его душу, душу его народа, его эпохи и передать всё это слушателю» [29, с. 109].

Пианизм А. Гольденвейзера точно описывает в своей статье Д. Благой: «Ритмическое богатство, многообразие динамических оттенков, особенности фразировки – всё это, объединяясь, приводит к живой декламационности исполнения. Огромную роль приобретает ощущение исполнительского дыхания, связанного с восприятием и передачей музыки как живой речи, с ощущением ее вокальной природы. Проблема “дыхания” разрешается двояким образом. Пианисту удастся как бы “объять” единым дыханием целые разделы музыкального произведения, а в конечном счете и все произведение “произнести” на одном дыхании, и вместе с тем он находит и выявляет мельчайшие цезуры» [11, с. 42]. Особое место в репертуаре А. Гольденвейзера уделяется произведениям Ф. Шопена: «Воссоздание им шопеновских произведений проникнуто особым благоговением перед каждой нотой, гармонией, фразой, полно то вкрадчивой нежности, то горделивой взволнованности, то властной повелительности» [idem, с. 54].

В трактовке А. Гольденвейзера *Баллад* Ф. Шопена наблюдается метроритмическая стабильность, графичность в подаче тематизма, лаконизм в градациях педали. В своих заметках о музыкальном исполнительстве А. Гольденвейзер размышляет о выделении ведущей линии над фоном, приводя в качестве примера исполнительские наблюдения над первым эпизодом *Третьей баллады*: «В первой фразе там имеется заключительный мотив из двух нот, который играет огромную роль во всей пьесе. Он постоянно встречается в изложении всего первого эпизода баллады, имеющего форму заверченного трехчастного построения. После остановки на тонике начинается второй эпизод с повторения разбитой октавы до. Ее ритм служит связующим звеном между первой и второй темами и становится сопровождающим ритмическим фоном во второй теме. Между тем, обычно играют так, что это сопровождающее движение как бы входит в состав темы, тогда как тема должна звучать как синкопированный голос» [29, с. 104].

Особенности интерпретации пианистом *Баллад* точно фиксирует Д. Благой: «Порою кажется, что отдельные элементы фактуры начинают жить своей особой жизнью, готовы противопоставить себя звуковому целому – и все же в результате все они остаются безраздельно ему подчиненными (так случилось, например, с появившейся в левой руке линией шестнадцатых в *cis-moll*-ном эпизоде *Третьей баллады*). В начальных звуках обеих шопеновских баллад – первой и третьей – уже заключен весь потенциал дальнейшего музыкального развития – неумолимо мерного, подобного постепенному раскручиванию, разматыванию туго взведенной пружины» [11, с. 54].

В контексте анализируемого нами понятия «исполнительская интонация» в отношении прочтения произведений Ф. Шопена русскими пианистами, приведем

показательное высказывание Д. Рабиновича об исполнении произведений польского композитора **Константином Игумновым** (1873-1948): «Основное – в характерном для Игумнова общем колорите музыкального переживания, в присущем ему слышании музыки, в некоем данном отборе чувств и образов, воплощаемых музыкой и воспринимаемых не только в соответствии с его, игумновской, неповторимой индивидуальностью, но и сквозь двойную призму – сегодняшней и былой, идущей еще из шопеновской эпохи, апперцепции, возникшей в результате длительных и разнообразных общественно-эстетических воздействий» [89, с. 179]. Далее исследователь поясняет мысль об особом «слышании» К. Игумновым музыки Ф. Шопена: «Такой колорит, такое слышание зарождались были целомудренно чистым, поэтически возвышенным духом околошопеновской эпохи в истории романтического пианизма, они возвращены были рубинштейновской эпохой, вдохнувшей в Игумнова непреклонно строгий творческий самоконтроль» [89, с. 183].

Контрастом этой трактовке выступают интерпретации ученика А. Гольденвейзера, пианиста **Самуила Фейнберга** (1890-1962), исполнение которого отличалось импульсивностью, повышенной экспрессией, несколько не свойственной общей стилистике *Баллад* Ф. Шопена [SR-234]. Пианист активно использует *tempo rubato* и вносит индивидуальное прочтение в отдельные агогические ремарки в тексте *Баллад*. Однако данные «отходы» от нотного текста придают особую энергетику и «живость» разворачивания музыкальной драматургии, пристальное внимание уделяется «лепке» целостной музыкальной формы. В целом исполнительский стиль С. Фейнберга определяется рядом исследователей как «интеллектуальный», а сам пианист неоднократно подчеркивал, что для него музыкальная интерпретация является «художественно-значительным и активно-творческим процессом» [110].

Отдельного внимания в интерпретациях *Баллад* Ф. Шопена русскими пианистами заслуживает трактовка **Владимира Софроницкого** (1901-1961), художника уникальной культуры и эрудиции. По свидетельству современников, психологические особенности личности В. Софроницкого служили романтической основой его исполнительского стиля. Отсюда особое внимание к произведениям романтиков, музыке Ф. Шопена. В. Софроницкий создавал яркую палитру образного мира *Баллад* Ф. Шопена, его игра отличалась выразительной динамикой, четкой артикуляцией, подвижностью агогических нюансов, частым применением *tempo rubato* [SR-233]. Особое внимание он уделял метроритмической стороне каждого композиционного раздела, выстраивая между ними логическую взаимосвязанную цепь драматургических событий, направляя слушательское

восприятие на континуальность в развитии целого. Отметим декламационную, речевую природу интонирования пианистом основного тематического материала.

В качестве другого яркого примера, демонстрирующего традиции русской фортепианной школы, приведем запись *Первой Баллады* **Владимиром Горовицем** (1903-1989) [SR-221] (1982 г.). Очевидно, что в своей трактовке пианист достаточно часто использует прием *tempo rubato* и доводит практически до предела эмоциональный контраст между двумя темами, при этом насыщая звучание обильной педализацией. Наиболее ярко пианист создает вступительный образ *Баллады* (тт. 1-20), в которых ремарка *pesante* ощущается буквально физически. В исполнении второй темы (от т. 37) В. Горовиц уделяет особое внимание интонационных ходам в средних голосах левой руки (нисходящий мотив секунды) (тт. 36-37, **пример 2.3.1.1.**). Этот драматический акцент усиливается подчеркнутыми *marcato* октавными движениями в партии правой руки (от т. 40). В его трактовке практически на предельной возможности используется динамическая градация *fff*, что в определенной степени чуждо стилистике самого Ф. Шопена. В тт. 106-126 пианист применяет довольно жесткую подачу звука, усиливая тем самым драматизм и приближение катастрофической развязки.

Победа **Льва Оборина** (1907-1974) на I-м *Международном конкурсе им. Шопена* (1927 г.) стала свидетельством признания в Европе и в Польше убедительности интерпретации пианистом произведений Ф. Шопена, в частности, и выдающихся успехов русской советской фортепианной школы в целом. В воспоминаниях современников подчеркивается характерная манера игры Л. Оборина, характеризующаяся выразительным лиризмом и простотой, интеллигентностью, эмоциональной выразительностью.

Показателен исполнительский подход **Святослава Рихтера** (1915-1997) к прочтению текста *Первой Баллады* (запись 1960 г.) [SR-232]. Начальный раздел *Баллады* он исполняет очень мягко, даже несколько лирично, что отражается также в избираемом метрономе для главной партии (ММ = четверть около 70) (тт. 1-4, **пример 2.3.1.2.**). Стилистика игры С. Рихтера в целом отличается кантиленным началом, он четко следует ритмической стороне партитуры и логически развивает драматургию целого до последней кульминационной точки. Интерпретация также отличается особым, характерным типом звукоизвлечения, ясной и чистой тембровой краской фортепиано. В тт. 206-207 пианист с особой страстностью исполняет пассаж, отмеченный ремаркой *appassionato*, что позволяет ему буквально «ворваться» в следующий раздел *Presto con fuoco* (т. 208).

2.3.2. Станислав Нейгауз. Особенности трактовки

В контексте настоящего исследования в качестве аналитического материала в характеристике особенностей русской шопенианы нами была избрана фигура пианиста С. Нейгауза. **Станислав Генрихович Нейгауз** (1927-1980) – представитель и последователь традиций русской советской фортепианной школы (сын и ученик выдающегося советского исполнителя Г.Г. Нейгауза) является ярким образцом романтического пианизма, получившего развитие в российско-советской школе пианизма. «Искусство С. Нейгауза насквозь романтично; в этом плане он, вероятно, самый “нейгаузовский” из учеников Генриха Густавовича» [30, с. 272], – отмечали рецензенты.

Исполнительская манера С. Нейгауза, которую музыкальные критики и исследователи обозначили как «образец эмоциональной виртуозности», отличалась изысканностью и утонченностью в прочтении музыкальных образов, богатством эмоционально-психологических оттенков. В концертном репертуаре С. Нейгауза доминировала фортепианная музыка Ф. Шопена разных жанров. В своих воспоминаниях Генрих Нейгауз-младший (сын Станислава Нейгауза) описывал ощущения от исполнения Нейгаузом-отцом произведений композитора: «Трудно представить себе более гармоничное сочетание хрупкости и мужества, выразительности и сдержанности, красоты, безупречного вкуса, подлинного аристократизма, скромности, тончайшей педализации, покоряющего звука, почти неуловимого *rubato* – с высочайшим чувством формы и абсолютной преданностью авторскому тексту, которые так редки даже среди признанных шопенистов» [84]. И далее: «Его романтизм подчеркнуто современен, его трактовка начисто лишена малейших элементов неумеренного пафоса, некоторой напыщенности и помпезности, свойственным даже самой возвышенной европейской поэзии первой половины девятнадцатого века. Создается впечатление: именно так играл бы свои сочинения Шопен, живи он в начале нашего века...» [ibidem].

Безусловно, в его прочтении *Баллад* ощутимо погружение исполнителя в образно-символический мир, осмысление музыкальной семантики каждой темы. *Баллады* Ф. Шопена в интерпретации С. Нейгауза отличаются гармоничным сочетанием хрупкости, выразительности, красоты, безупречного вкуса, аристократизма. Особого внимания заслуживает тончайшая педализация, чувство *tempo rubato* (важнейшего качества поэтики баллады) и скрупулёзное следование авторскому тексту. Трактовки *Баллад* Ф. Шопена С. Нейгаузом лишены неумеренного пафоса и помпезности.

Для русской фортепианной школы в целом и интерпретаций С. Нейгауза, в частности, особенную роль играют тончайшая артикуляция мелодической линии и

искусство фразировки, позволяющие передать богатство эмоционального мира музыки Ф. Шопена. С. Нейгауз проникает в самую суть шопеновской поэтики, благодаря свойственным представителям русской исполнительской школы звуковому интонированию – певучему, окрашенному в тёплые тона.

Важнейшую роль в прочтении нотного текста *Баллад* Ф. Шопена играет педаль, повторяющая изгибы мелодической линии и кантиленное звукоизвлечение, т.н. прием «пения» на рояле. Для этого используется техника игры «подушечкой» пальца до «дна» клавиатуры, работа на максимальном *pp*. Отличительными свойствами игры С. Нейгауза является «благородное», аристократичное звучание инструмента, бархатистый колорит, чему во многом способствует практически безударная манера исполнения.

В трактовке С. Нейгауза *Баллада g-moll* [SR-227] звучит выразительно, эмоционально, образно-интонационный вариант ее исполнения уникален и отличен от других. Примером тому являются темпо-временные изменения, цель которых – «...напряженность экспрессии, достигаемая торможением. Он как бы “тормозит” движение, словно не хочет, не может перейти к следующему созвучию раньше, чем до конца не переживет “данное”» [85, с. 273]. Такое более динамичное, свободное исполнение, вероятно, обусловлено эстетическими задачами – исполнитель, тем самым, выводит экспрессию на первый план. С. Нейгауз выступает настоящим артистом-трибуном, его *Первая Баллада* покоряет глубиной содержания и виртуозно-технической стороной исполнения.

Во вступлении и экспозиции наблюдается общая романтическая приподнятость, внимание направлено на контрастные сопоставления тематического материала. Лирическая главная партия, с ярко выраженной ноктюрновой фактурой и типом мелодизма у С. Нейгауза приобретает черты декламационного монолога; при этом она не сохраняет линию смыслового *legato*, а как бы «дробит» мелодическую линию (ММ = 100-105). Драматические кульминации в репризе и коде акцентируют конфликт действия и трагедийность концепции композиции целого. Агогические приемы используются пианистом более активно, но не всегда логически оправдано, особенно в разработке и репризе, однако, в связи с этим, исполнение представляется более экспрессивным, «по-скрябински» импульсивным. Характерным звукоизвлечением, лиричностью высказывания отличаются образы побочной партии и эпизода в разработке.

Известный польский пианист, композитор и критик XIX века Ян Клециньский (Jan Kleczyński, 1837-1895), говоря о том, что шопеновское *rubato* до конца объяснить невозможно, его надо интуитивно чувствовать, отмечает следующее: «Вся теория стиля,

которую Шопен преподавал своим ученикам, основывалась именно на аналогии с человеческой речью, с декламацией и, следовательно, заключалась в точном разделении предложений, в соответственном прерывании или остановке голоса... сообразно с теми чувствами, которые волновали творца исполняемой вещи» [58, с. 21-26]. В обозначенном контексте главное, что отличает исполнение С. Нейгауза, – это удивительная пластичность, гибкость, естественность течения музыки, иначе говоря, особенности *rubato*. Интонация живой речи, со многими присущими ей характерными выразительными особенностями пленяет в его интерпретациях; форма его фраз была вокальна, слушатель словно ощущает живое дыхание музыкальной линии.

В трактовке С. Нейгаузом *Второй* и *Третьей баллад* [SR-227] по сохранившимся аудиозаписям становится очевидным, что исполнительский стиль этого пианиста характеризуется импровизационностью, импульсивностью, некоторой неровностью. Однако, вместе с тем, именно эти качества выявляют его индивидуальность и оригинальность подхода к музыкальному прочтению данных баллад, так как С. Нейгауз в буквальном смысле захватывает слушателя, подчиняя стихийному взлету своего вдохновенного порыва. Пианист стремится к глубочайшему постижению поэзии шопеновского творчества, наполненной драматическими порывами, невероятной амплитудой эмоциональных переживаний, благородством чувств и патриотизмом.

В интерпретации *Четвертой баллады* [SR-227] С. Нейгауз использует тонкую нюансировку в изложении побочной партии (ММ = 100-105) и виртуозную «жемчужную» пассажную технику в репризе. Благородство, аристократизм и ясность исполнения органично сочетаются со свободным ритмом и эмоциональностью, вдохновенными порывами, в некоторых случаях граничащими с импульсивностью. С. Нейгауз создает для слушателя выразительный образный мир, благодаря которому музыкальные темы обретают яркие поэтические ассоциации (тт. 38-44, **пример 2.3.2.1.**).

На протяжении ряда десятилетий в научной и исполнительско-педагогической литературе ведутся дискуссии о разнице между традициями русской и польской фортепианной школы, при этом по отношению к первой подчеркивается особая полнотвучность, массивность звукоизвлечения, предельный контраст динамических оттенков, выстраивание логики целого по принципу драматургии контрастов, в то время, как польские традиции обладают более сдержанным рафинированным, легким характером к шопеновским интерпретациям.

В целом же для русской исполнительской шопенианы характерны певучесть, кантиленность, задушевность и поэтичность, соединенные с повышенной

эмоциональностью, пафосностью и мощными драматическими кульминациями, тонкие pedalные эффекты, стремление к постижению глубины музыкального содержания произведения, его семантического наполнения.

2.4. Интерпретаторские концепции западноевропейских пианистических школ

В числе выдающихся представителей европейской фортепианной школы на протяжении XX–начала XXI века, постоянно имеющих в своем репертуаре *Баллады* Ф. Шопена, отметим имена Альфреда Корто (Alfred Denis Cortot, 1877-1962, Франция/Швейцария), Анни Фишер (Annie Fischer, 1914-1995, Венгрия), Артуро Бенедетти Микеланжели (Arturo Benedetti Michelangeli, 1920-1995, Италия), Венцеслава Янкова (Ventsislav Yankoff, 1926-2022, Болгария-Франция), Маурицио Поллини (Maurizio Pollini, 1942-2024, Италия), Марты Аргерих (Martha Argerich, 1941 г.р., Аргентина/Швейцария), Дени Паскаля (Denis Pascal, 1962 г.р., Франция) и др. В их прочтении шопеновских текстов органично сочетается **классический подход** к интерпретации с соблюдением всех авторских указаний и ярко выраженная **индивидуальность трактовки**, характеризующая звукоизвлечение, тембровые колориты, логику построения композиции с ощущением особой свободы, владение *tempo rubato*, что, по мысли М. Томашевского, является определяющим знаком в поэтике композитора: «Для Шопена – и не только для него, но и для его эпохи – музыка являлась аналогом человеческой речи, а правильная артикуляция звуковой последовательности вырастала до уровня основного задания интерпретирующего произведение пианиста» [101, с. 295].

В ряду выдающихся европейских шопенистов выделяется имя швейцарского пианиста **Альфреда Корто**. Представитель французской фортепианной традиции А. Корто вошел в историю исполнительского искусства как яркий новатор, пианист, обладающий глубокой интуицией и воображением, завершитель классического этапа в истории интерпретации. Исполнение *Баллад* А. Корто богато тончайшими нюансами, полутенями, пианист активно пользуется всеми возможностями педализации. Манера его игры изящна, благородна, колористична. Стилль А. Корто отличается личностным подходом к прочтению музыкальных текстов, отсюда свобода, выразительная декламационность в прочтении эпических тем баллад. А. Корто умело балансирует между субъективным и объективным, выстраивая драматургию целого.

В интерпретации *Первой Баллады* А. Корто [SR-226, 237] очевидно обилие *tempo rubato*, пианист достаточно часто использует этот прием для выделения мелодической фразы или отдельного мотива. В отношении выбора метронома исполнение А. Корто

выделяется своим подвижным темпом (ММ = около 70-85). В его прочтении слышно постоянное стремление вперед, создание эффекта «сиюминутной импровизации». Именно поэтому исполнение второй темы (тт. 36-45) по контрасту к первой дается в еще более подвижном темпе: метроном этого раздела *Moderato – Agitato* у А. Корто колеблется от 60~100. В соответствии с избранной концепцией следующий раздел (тт. 67-82) трактуется исполнителем еще в более подвижном темпе и агогическими отклонениями. В зоне финальной кульминации пианист несколько демонстрирует свои технические возможности, уводя на второй план смысловое содержание этого раздела.

В прочтении *Второй* и *Четвертой баллады* А. Корто прослушивает и выстраивает развитие контрастных тем, в его исполнении особую роль играют полифонические подголоски, длинные фразировки, прослушивание всех фактурных пластов. Незначительные отступления от указанных композитором темпов (вполне обоснованных в контексте целого), расширение динамических и агогических градаций дают возможность услышать балладное повествование полное экспрессии и драматического напряжения. Д. Рабинович отмечает: «Как часто в особенности шопеновские интерпретации Корто в их бурной стремительности и какой-то странной ирреальной зыбкости создают впечатление, будто соприкасаешься с потоками пламени, мнящегося и дрожащего, яркого и призрачного, зачаровывающего и обжигающего» [89, с. 170].

Венгерская пианистка **Анни Фишер** в интерпретации *Первой баллады* (запись 1951 г.) [SR-238] воплощает многооттеночную палитру эмоциональных состояний. В ее образно-содержательном осмыслении музыкального текста на первый план выходит идея судьбоносного начала, романтический трагизм и обреченность, тесное переплетение повествовательно-лирических и песенно-танцевальных музыкальных образов.

Вступление и первая тема *Баллады* звучат сдержанно, ровно и очень точно в ритмическом отношении. В прочтении фактурных планов особое внимание уделяется голосоведению в нижнем регистре, она добивается густого, сочного виолончельного тембра (тт. 33, 36, 46, 138, 144 и т.д.). В сравнении с предыдущими разделами вторая тема звучит несколько более подвижно, легко и, в то же время, взволнованно (тт. 81-92), пианистка активно использует *tempo rubato*. В тт. 181-187 намеренно контрастно выделяются разные типы звукоизвлечения (чередование пассажей исполняется более глубоким звуком *tenuto*, а восходящие октавные ходы лёгким *staccatto*), что подчеркивает диалогичность. Возвращение первой темы в т. 194, словно заново начинает драматургическое развитие – А. Фишер восстанавливает спокойную повествовательную интонацию, ритмическую выдержанность. Постепенно, волнообразным принципом

выстраивается общая линия динамического нарастания, приводящая к кульминационным зонам (тт. 101-106, 119-124), а также центральной кульминации *Первой баллады* (т. 206, авторская ремарка *il più f possibile*). В завершающих тактах произведения разворачивается новый диалог главных музыкальных тем-«персонажей»: восходящие пассажные «взлёты» и обреченно-романтическое нисходящее «падение» аккордов в нижних голосах (тт. 251-257). Заключительный октавный пассаж А. Фишер исполняет со значительным темповым ускорением, усиливающим общую трагическую концепцию целого.

В целом А. Фишер демонстрирует классический подход к прочтению *Баллады*, ее индивидуальный исполнительский стиль отличается глубоким внутренним артистизмом, умением создавать масштабное музыкальное полотно, не упуская тончайших деталей.

Артуго Бенедетти Микеланджели в музыкальном прочтении *Первой баллады* (запись 1967 г.) [SR-242] на первый план выводит балладно-эпическое начало. Вступление подается в сдержанном темпе, глубоким, тяжелым звуком, с акцентированием мелодической линии. Как бы под воздействием этого раздела первая тема также звучит медленнее, чем в авторских указаниях (ММ = 90-100) (тт. 8-10) (**пример 2.4.1**). Ее образной характеристике присуще задумчивость, ностальгичность, звучание доносится как бы в пространственном отдалении. Контрастом выступает более оживленное исполнение второй темы (т. 68), пианист выстраивает идею ее «сиюминутного» рождения, «лепки» в самом процессе игры, что отражается в активном использовании *tempo rubato*. Однако, начиная от т. 106, в момент фактурного уплотнения она приобретает весомость, уверенность звучания, пианист намеренно подчеркивает ритмическую четкость.

Как и в интерпретации А. Фишер, в прочтении *Первой баллады* А.Б. Микеланджели наблюдается особое внимание к линии развития нижних голосов (тт. 22-26, 36-40), что значительно обогащает звучание всей фактуры. В мелодическом рисунке второго проведения первой темы (от т. 94) выделяются восходящие интонации (т. 99, 104), которые в драматургическом целом становятся ступенями к кульминации (т. 106). Пианист стремится к мелодическому «озвучиванию» виртуозных пассажей, выделяя в них логические акценты (тт. 150-153). Проведение второй темы (тт. 166-168) звучит стремительно, на одном дыхании, а следующий раздел *con forza* исполняется плотным звуком, единым фактурным блоком. Восходящая пунктирная мелодическая интонация в тт. 204-206 интерпретируется пианистом более мягко и весомо. Заключительный пассаж *Баллады* (тт. 258-261), в отличие от прочтения А. Фишер, звучит у А.Б. Микеланджели с незначительным ускорением, естественным порывом, однако мощно по динамике и утвердительно-завершающе в концепции общего замысла. Подчеркнем доминирующий

эпико-лирический модус в осмыслении опуса пианистом, его тонкий вкус и чувство меры, блестящую виртуозность и певучесть, особую пластику звукоизвлечения.

Спустя более 30 лет после осуществленной А.Б. Микеланджели записи *Баллад* Ф. Шопена еще один выдающийся представитель итальянской фортепианной школы **Маурицио Поллини** в прочтении *Второй и Третьей баллады* делает следующие акценты [SR-244]: первая тема *Второй баллады* интерпретируется М. Поллини сдержанно и спокойно в эмоциональном плане, он избирает в качестве доминирующего образ рассказчика. Однако тем очевиднее представляется событийный процесс развития данной темы, каждый виток которого исполняется с новым эмоциональным нарастанием. Например, в т. 83 пианист избирает более оживленную темповую характеристику (ММ = 83-86), что естественно отражает «реакцию» на предыдущий пассажно-виртуозный раздел. В заключительном проведении темы (от т. 98) наблюдается подведение общего итога. Тема замирает на восходящей интонации в угасающем динамическом звучании, что создает особое настроение в понимании музыкальной семантики этого опуса. В данном разделе пианист демонстрирует блестящее владение красочной звучностью фортепиано, его динамическую градацию можно охарактеризовать как практически невесомое *ppp*. Также на уровне резких динамических контрастов им выстраиваются сопоставление тематических разделов (тт. 46-47, 107-108, 115-133).

В полифонических разделах возникает эффект стереофонического звучания фактурных планов. М. Поллини выстраивает логическую линию развития каждого самостоятельного голоса. Равномерно и уравновешенно звучит регистровый контраст голосов (тт. 99-107, раздел *Tempo primo* от т. 116). В процессе развития пианистом заметно выделяется линия нижних голосов, с «прорисовыванием» трансформированных мотивов первой темы, которая становится ведущей и создает диалогическую пару к верхней мелодической линии (тт. 139-140, 145-148, 153-155, 157-169).

Элементы «токкатности» в коде *Второй баллады* (раздел *Agitato*) как бы нивелируются метрической трехдольностью. Этот раздел в исполнении М. Поллини наполняется романтической героизацией. В момент основной кульминации особым мощным и несколько зловещим характером наделяются звучащие в нижних голосах трели (тт. 165-168). Особое внимание пианист уделяет экстенсивному, романтически окрашенному завершению композиции.

Третья баллада [SR-244] в исполнении М. Поллини звучит романтически светло, с преобладанием лирического модуса. Пианист активно пользуется *tempo rubato*, однако агогические подвижки звучат естественно и убедительно. В интерпретации опуса ярко

проявляются черты исполнительского стиля М. Поллини: тончайшие оттенки *p*, внимание к фактурным пластам, особенно к нижним голосам, динамические контрасты. Пианист выделяет характерные ритмические блоки, например, пунктирный ритм (от т. 10). Постепенно выстраиваются динамические градации, подводящие к первой кульминации (т. 34-36, от т. 46): *mezza voce – p – pp – crescendo*. Аналогичная линия проводится им в тт. 134-140, 183-213: *smorzando – sotto voce – crescendo – ff*. В отдельных разделах динамическое нарастание поддерживается небольшим темповым ускорением (тт. 96-99).

Характерной особенностью интерпретации *Третьей баллады* М. Поллини является общая драматургия развития, подводящая к генеральной кульминации (от *pp – ff*, например, тт. 134-149), яркие сочетания контрастных оттенков на короткой временной дистанции *p/sf*, *p/f*, значительно усиливающие образно-содержательные полюса. Многослойность фактуры подчеркивается дополнительным выделением нижнего голоса (тт. 117-122, 126-131, 165-177). В заключительном разделе М. Поллини следует редакторским указаниям (*crescendo, più mosso, stretto*). Финальные аккорды звучат весомо и ритмически точно, без дополнительных люфтов, что отражает общую, объективно-светлую концепцию опуса.

Таким образом, в отношении следования музыкальному тексту, метроритмической выдержанности, характеру звуковедения, гармоничному сочетанию содержательности и технической виртуозности исполнительская манера М. Поллини являет собой яркий классический пример европейского подхода к интерпретации Ф. Шопена в XX веке.

В сравнительном анализе интерпретации *Третьей баллады* М. Поллини и **Марты Аргерих** (запись 1969 г.) [SR-236] выделим следующие особенности в трактовке аргентинской (швейцарской) пианистки. Она изначально задает подвижную темповую характеристику первой темы, придающую некоторую взволнованность, исполняя ее насыщенным звуком. В таком прочтении акцент делается не на выстраивании мелких динамических градаций, а на более широких мазках для создания целого. Образно достоверно выстраивается вторая тема (от т. 103) – летящее воздушное *p*, подводящее к последующему мощному звучанию *f* в кульминации раздела. Особое внимание пианистка уделяет воплощению идеи многоплановой фактуры, выделяя яркие мелодические линии средних и нижних голосов (тт. 57-58, тт. 71-72, 112-114) (**пример 2.4.2**).

Tempo rubato М. Аргерих использует в моменты динамических нарастаний (тт. 140-143). В разделе от *Mezza voce (cis-moll)*, от т. 157) она стремительно достигает кульминационного максимума, усиленно маркирует *sf* (тт. 183-184) и сглаживает контраст с последующим разделом *smorzando*. В заключительном разделе динамическая линия

crescendo (от т. 203) поддерживается значительным ускорением темпа. Техническая виртуозность демонстрируется пианисткой в каскадах пассажей (тт. 230-238), органически завершающихся мощными, полновесно-утвердительными финальными аккордами.

Плотным глубоким звуком М. Аргерих исполняет вступление *Четвертой баллады* (запись 1960 г.,) [SR-236]. В таком динамическом контексте главная партия интерпретируется пианисткой в градации *mf-f*. Особенностью тематического образования является замедление в конце фраз, предшествующих новой теме (тт. 7-11, тт. 17, 21) (**пример 2.4.3**). Общее эмоционально-динамическое развитие выстраивается по линии постепенного напряжения, приводящего к мощному «взрыву» в финальном разделе.

Вторая тема в исполнении М. Аргерих таинственная и загадочна (от т. 38), что подчеркивается максимальным *pp*, гибкой, подвижной кантиленой, деликатным и мягким октавным сопровождением. Именно эта тема получает наибольшую образно-содержательную трансформацию при следующих проведениях. Заметные темпово-агогические отклонения в сторону ускорения наблюдаются при последующих проведениях первой темы (например, тт. 46-47). Октавные пассажи в басу (тт. 68-70) подаются максимально мягким туше (тт. 68-70), а в последующем фрагменте в нижнем голосе напротив выделяются мелодические образования (тт. 72-74). Раздел *a tempo* (т. 80) звучит плотно и насыщенно, М. Аргерих выводит на первый план индивидуальные мелодические линии-интонации, рассредоточенные по разным голосам сложно переплетенной фактуры. Полифоническое многоголосие, т.н. «связующее полифоническое сплетение» (выражение В. Цуккермана), «певучие» виртуозные пассажи прослушиваются с особым вниманием в развивающем разделе (от т. 119 до т. 135). Подчеркнем также виртуозное мастерство аргентинской пианистки, которая поднимается над техническими трудностями, выводя их в художественный план общей трагико-драматической концепцией произведения. Завершающие *Балладу* аккорды звучат трагически мощно с небольшим темповым замедлением.

Исполнительский стиль М. Аргерих в полной мере можно отнести к традициям европейской школы. Это подтверждается характером звуковедения, интерпретации фактурного многоголосия, организации технических приемов. Также отметим особое понимание исполнительницей специфики шопеновского мелодизма, отличающегося двойственностью жанровой характеристики («лирический героизм», «драматическая созерцательность»). В ее интерпретации особо ошутим ритмический нерв каждой темы, т.н. «осанка ритма» (выражение Б. Асафьева).

Еще один аналитический акцент в осмыслении традиций европейской пианистической школы в отношении подходов к интерпретации музыкальных текстов *Баллад* Ф. Шопена продемонстрируем в трактовках французского пианиста Дени Паскаля (его мастеркласс). В качестве примеров для осмысления музыкального мира польского композитора Д. Паскаль избирает *Первую* и *Четвертую баллады* (запись 2022 г.) [VR-210]. Для пианиста определяющим фактором является следующий тезис: программность *Баллад* заключена в самом музыкальном тексте, в драматургическом развитии образов, логике композиции, и, в связи с этим, возникает необходимость проникновения в глубину национальной музыкальной культуры, способности воспроизведения эмоционально-психологических характеристик, свойственных польской романтической традиции. В исполнении *Первой баллады* Д. Паскаль особое внимание уделяет характеру звукоизвлечения, соотношению контрастных тем и созданию драматического, современного для настоящего слушателя образа. Пианист выделяет семантическое значение первого звука *Баллады*, от которого только начинается повествование, и в своем прикосновении к инструменту он словно дает понять, что за ним сейчас возникнет вся композиционная вертикаль. Первоначальное восходящее движение *arpeggio* приводит развитие к утверждению тонального центра *g-moll*.

В выстраивании общей концепции *Баллады* пианист советует проводить выразительные светотеневые контрасты, которые позволяют глубже осмыслить двойственный мир романтических образов-переживаний. Он обращает внимание исполнителей на наличие в опусе множества романтических жестов, место и значение которых строго определено, обусловлено развитием композиции. Например, музыкальную фразу из 8-ми нот (т. 4) не следует усиливать дополнительным *tempo rubato*; композитор подчеркивает ритмическую мобильность отсутствием первой доли и триолью, точно фиксируя в нотных знаках небольшое, но очень важное движение вперед в завершении фразы. В музыкально-интонационном строении основной темы логического развития требуют вопросо-ответные конструкции (т. 4, **пример 2.4.4.**):

Сила и эффективность воздействия на слушателей *Первой баллады*, по мнению Д. Паскаля, во многом зависит от ритмичности ее исполнения, чему следует уделить особое внимание. Глубже задуматься над контекстом произведения дает нам семантика тональности *g-moll*, которая позволяет услышать диалог Ф. Шопена с эпохой барокко, И.С. Бахом, Г.Ф. Генделем, но, в первую очередь, с воздушно-кантиленным классицизмом В.А. Моцарта. Данный опус «открывает» перед молодым исполнителем широкий спектр технических возможностей инструмента фортепиано, включая педализацию.

Образно-содержательная концепция игры светотени, по мнению Д. Паскаля, заложена и в завершающем опусе. Светлое хоральное начало становится преамбулой драмы и противопоставляется основной теме *Четвертой баллады*, однако ощущение катастрофы укрепляется только в момент подхода к коде. Для характеристики тематических образований в этом опусе уместно употреблять приставку «пол-»: полуоборот, полутень, полутон. В целом, в отношении *Четвертой баллады* Д. Паскаль отмечает ее принадлежность к позднему стилю композитора, называет ее *Балладой-прощанием*, с ощущением скорого ухода из жизни автора. Отсюда ее глубина и загадочность, определяющие внимание интерпретатора к тончайшим деталям, не внешнего технического, но внутреннего, особого рода виртуозного мастерства. Исполняя этот опус, пианисту необходимо найти баланс на всех уровнях взаимодействия с текстом, выстроить диалог со слушателем и резонировать вместе с инструментом.

Таким образом, основной направленностью в интерпретации *Баллад* Ф. Шопена европейскими пианистами на протяжении XX века является достаточно четкое следование авторскому тексту, выведенная на первый план техническая виртуозность, выверенная драматургическая логика целого, избегание открытой эмоциональности. Осмысление содержательного контента проявляется через выразительные жанровые характеристики музыкальных тем. Образная конфликтность заостряется за счет ритмической артикуляции, отчетливо прослеживается фактурная вертикаль, полифонические линии. Пианистами демонстрируются разнообразные приемы звукоизвлечения, однако на первый план выдвигается декламационно-повествовательный, речитативный тип интонирования.

2.5. Выводы по главе 2

Результатом исполнительской работы над музыкальным произведением является интерпретация – итоговый этап в прочтении текста, созданного композитором, к которому исполнитель подходит с уже сформированной исполнительской концепцией, включающей в себя осмысление образного содержания, его техническое освоение, обнаружение и изучение исторического и общекультурного контекста.

Таким образом, феномен музыкального исполнения определяется как вторичное творческое создание музыкальной образности, результатом которого является воплощение музыкального произведения в живом звучании.

В связи с этим, в соотношении «композитор-исполнитель» значительно возрастает роль второго, а степень ценности интерпретации зависит от уровня творческой личности

пианиста, эстетических принципов школы и направления, к которым он принадлежит, от его индивидуальности.

Проделанный нами анализ подтверждает, что национальный стиль польской фортепианной школы, отраженный в интерпретациях *Баллад* Ф. Шопена польскими пианистами отличается логической ясностью концепций, уравновешенностью формы, постепенно разворачивающейся и четко выстроенной драматургией.

Среди основных особенностей польских интерпретаций *Баллад* выделим следующие: создание выразительного музыкально-образного ряда, музыкально-тембровую персонификацию образов, драматургию контрастов, позволяющую выявлять отдельные семантически значимые элементы музыкального текста, глубокое погружение в смысловой контекст каждой *Баллады*, баланс рационального и эмоционального началом (свойства, характерные интерпретациям Арт. Рубинштейна).

Одним из перспективных выводов проведенного нами анализа исполнительской деятельности Арт. Рубинштейна, является идея кросс-культурности его личности: благодаря выработанным им творчески-техническим принципам можно определить направления европейской фортепианной школы в подходах к интерпретации *Баллад* Ф. Шопена – в общей идее они концентрируют достижения польской фортепианной школы (комплекс средств, определяющих понятие «национальный романтизм») и русской школы (традиция «поющего фортепиано»).

Кроме того, следует отметить приверженность польских пианистов национальному шопеновскому стилю (благородство трактовки, эмоциональная сдержанность, аристократичность); доминирование стиля *brillante*; характерный принцип звукоизвлечения, подчеркивающий инструментальное начало звука; следование метроритмической основе музыкального текста, сдержанность агогических приемов (основные характерные признаки интерпретаций К. Цимермана).

В прочтении *Баллад* Ф. Шопена представителями русской фортепианной школы пианизма отличительными чертами стали: философская углубленность трактовок, стремление к постижению музыкального содержания произведения, его семантического наполнения (А. Гольденвейзер); реалистичность, сказывающаяся в естественности, эмоциональной правдивости исполнительского воплощения (трактовки Л. Оборина); очевидные устремления к польской народно-национальной и, шире, общеславянской «стихии» как истоку шопеновского мира, его творческого воображения (В. Софроницкий); особая звуковая «песенность», поэтичность интонации, соединенные с повышенной эмоциональностью, пафосностью (С. Фейнберг, С. Нейгауз); тонкая

педализация; избегание манерности, излишней сентиментальности, бравирования техническими приемами и внешними эффектами.

Отличительными чертами западноевропейской фортепианной школы, отраженными в трактовках *Баллад*, являются органичное сочетание классического подхода к интерпретации (бережное прочтение шопеновских текстов, соблюдением всех авторских указаний) и ярко выраженная индивидуальность трактовки (А. Корто, А. Фишер).

Европейских исполнителей отличает стремление к осмыслению «программности» *Баллад*, скрытой в самом музыкальном тексте, драматургическом развитии образов, логике композиции, а, в связи с этим, осознание необходимости проникновения в глубину национальной музыкальной культуры, способности воспроизведения эмоционально-психологических характеристик, свойственных польской романтической традиции (Д. Паскаль).

Умение создать масштабное музыкальное полотно в сочетании тончайшими деталями, синтез содержательности и технической виртуозности, логика построения композиции, метроритмическая выдержанность и, вместе с тем, ощущение особой свободы – европейская фортепианная традиция позиционирует более гибкий подход к трактовке агогических и динамических оттенков, *tempo rubato* (М. Аргерих, М. Поллини).

3. БАЛЛАДЫ Ф. ШОПЕНА В КОНЦЕПЦИЯХ ПИАНИСТОВ XXI ВЕКА

3.1. *Баллады Ф. Шопена в современном исполнительском пространстве*

Одним из актуальных вопросов исполнительского искусства XXI века является принадлежность пианиста к традициям той или иной фортепианной школы. Повсеместная глобализация в огромной степени повлияла на понятие *исполнительская школа*, в которой практически полностью размываются географические и национальные границы. Сегодня принято выделять три основные ветви в направлении профессионального воспитания в сфере академического фортепианного искусства: *европейская (западная и восточная), дальневосточная (и, шире, азиатская), американская* – исследования С. Айзенштадта [2], Ж. Дедусенко [38], М. Смирнова [95], Ху Ицзюаня [119], Хуан Пина [118]. Основным мерилом принадлежности является получение пианистом основного образования в рамках определенного культурно-национального пространства.

На основании современных научных подходов к определению понятия *исполнительская школа* становится очевидным значительное расширение границ данного явления по отношению к его определению в области фортепианной культуры XIX и XX веков. В монографии С. Айзенштадта национальная фортепианная школа трактуется как сложный, системно организованный феномен, возникающий на стыке профессионального музыкального образования, исполнительской практики и культурно-исторических традиций. Исследователь рассматривает её не только как педагогическую структуру, но и как художественное направление, формирующее оригинальные стилевые и мировоззренческие черты фортепианного искусства. Национальная школа осмысливается автором как система, включающая два взаимосвязанных уровня: школу как совокупность профессионального образования и передачи опыта; школу как направление искусства, выражающее определённую художественную концепцию [2, с. 17-19].

Согласимся также с автором в его научном утверждении о том, что посредством исполнительского стиля и педагогических методов фортепианная школа воплощает тип мышления, присущий национальной культуре, превращаясь в один из символов духовной идентичности страны. В исследовании дается убедительно-ёмкое определение: «развитая национальная фортепианная школа, являясь совокупностью школы – системы образования и школы – направления, функционирует как в системных рамках мировой фортепианной школы (в свою очередь, являющейся элементом мирового фортепианного искусства), так и в пространстве национального фортепианного искусства» [idem, с. 19].

Вместе с тем, подчеркнем, что в современной мировой музыкальной культуре понятие *исполнительская школа* расширяется до понятия *исполнительская традиция*, которая обладает многоуровневой структурой и включает в себя индивидуальные фортепианные школы, связанные с деятельностью выдающихся педагогов и исполнителей, региональные и национальные исполнительские школы.

Также, в работах Ж. Дедусенко и С. Айзенштадта подчёркивается, что важнейшим фактором существования школы является коммуникативная система (связи «педагог – ученик» и «исполнитель – последователь»). Эти отношения обеспечивают передачу знаний, художественного опыта и ценностей, а также создают устойчивые традиции. При этом особую роль играют концертные выступления мастеров, чьи интерпретации становятся образцом для последующих поколений [2; 38].

В контексте нашего исследования актуальным представляется более детальное рассмотрение европейской традиции интерпретаций *Баллад* Ф. Шопена с ее делением на польскую (пианисты Р. Блехач, Л. Бирди, Л. Крупиньский), российскую (представители разных поколений современных российских пианистов: А. Султанов, Е. Кисин, Ю. Авдеева, Л. Генюшас, Д. Трифонов и др.), общеевропейскую (Х. Гримо, С. Отт, Х. Буниатишвили, Л. Дебарг, Б. Гросвенор, Л. Карочча, М. Гарсия-Гарсия, М. Пашол и др.). Дальневосточная традиция более подробно представлена нами выдающимися пианистами КНР (Фу Цун, Ланг Ланг, Ли Юнди, Юйджа Ванг, Вэньюй Шэнь, Рао Хао, Чао Ванг и др.). Анализируются также музыкальные прочтения *Баллад* Ф. Шопена канадскими пианистами Я. Лисецким и Брюсом Лю, южнокорейским пианистом Сенг Чжин Чо, белорусским пианистом А. Поночевным.

Рассмотрим прочтения *Баллады №1 g-moll op. 23* некоторыми современными пианистами. Выделим особенности концертного исполнения на *Рурском фортепианном фестивале Первой баллады* канадским пианистом польского происхождения **Яном Лисецким** (Jan Lisiecki, 1995 г.р.), обладателем премии *Gramophone Classical Music Awards* (2013 г.) (Рурский фортепианный фестиваль, запись 2020 г.) [VR-185]. Так, во вступлении к *Балладе* пианист делает акценты на первых трех долях 1-го такта, отсутствующие в редакции И. Падеревского. Этот раздел в целом исполняется пианистом в *tempo rubato* (слишком подвижное *Moderato*), что лишает первый образ характерной «балладности» и повествовательности. В тт. 24-25 за счет чрезмерного усиления партии левой руки теряется основная мелодическая линия, а в т. 35 пианист делает дополнительное *ritenuto* (тт. 34-35) (**пример 3.1.1**). Побочная партия в интерпретации Я. Лисецкого также звучит несколько импровизационно, свободно. Нарочито отрывистое

артикулирование мелодии в тт. 101-104 усиливает танцевальный характер раздела. В данном музыкальном прочтении также микшируется первая кульминационная зона, завершающая экспозицию. В разработке *Баллады* пианист продолжает выводить на первый план идею танцевальности. Зачастую в его решении превалирует виртуозно-техническая сторона (тт. 206-208). В целом, несмотря на качественный техническо-исполнительский фундамент, данная интерпретация *Первой баллады* Ф. Шопена изобилует экспрессивностью и чрезмерным *rubato* («псевдо-импровизационность»). Я. Лисецкий в большей степени не придерживается авторских и редакторских комментариев, что приводит к смещению образных акцентов (ослабление песенного и повествовательного начала) и лапидарности в исполнительском туше.

Анализ концертной интерпретации *Первой Баллады* Евгением Кисиным⁶ (1971 г.р.) (запись 1998 г.) [SR-225] демонстрирует достаточно свободную трактовку темповых обозначений каждой темы; его исполнение убеждает глубокой внутренней эмоциональностью. Пианист последовательно выстраивает к финалу линию *crescendo*, подкрепляя растущую силу постоянным *accelerando*: в разделе *Presto con fuoco* (т. 208) метроном колеблется от 135~150 (т. 208) (**пример 3.1.2**). Среди отличительных черт исполнительского стиля Е. Кисина следует отметить совершенную технику педализации. В образно-эмоциональной драматургии целого особенно выделяется экспрессивная трактовка заключительной части *Баллады* (от т. 250), в которой на предельном контрасте звучат виртуозные пассажи и глухие колокольные набаты-удары судьбы. В целом в интерпретации пианиста отметим необыкновенную гибкость характера звукоизвлечения, непосредственно связанную с развитием музыкальных образов во времени. Е. Кисин глубоко передает романтическое содержание опуса, рельефно выписывает тонкие одухотворенные образы, их жанровую многоплановость, выстраивает многомерный полифонический «контекст» по отношению к основной теме, что позволяет услышать развитие мелодической линии во взаимодействии с другими фактурными слоями. В интерпретации Е. Кисина ярко проявляется его собственный исполнительский стиль, владение богатым арсеналом фактурно-динамических и темброво-регистровых средств выразительности, направленных на раскрытие композиторского замысла и создание «звукового образа» романтического фортепианного сочинения.

⁶ Евгений Кисин – советский, российский, британский и израильский пианист-виртуоз. Выпускник ГМПИ им. Гнесиных по классу А.П. Кантор. Е. Кисин лауреат двух премий *Grammy*; известен своим вкладом в популяризацию классической музыки и активной деятельностью по поддержке молодых музыкантов.

Победительница XVI Конкурса пианистов имени Шопена (2010 г.) российская пианистка **Юлиана Авдеева** (1985 г.р.) является представительницей исполнительской школы В. Троппа (Российская Академия музыки им. Гнесиных) и К. Щербакова (Университет искусств г. Цюриха). В интерпретации Ю. Авдеевой (*Первая баллада* была записана на *Фестивале классической музыки* в г. Анси, запись 2013 г. [VR-182]) обратим внимание на следующие исполнительские акценты: вступление *Баллады* (тт. 1-5) выдерживается в предельно спокойном характере, без излишней экспрессии, но с широкой и пластичной фразировкой. В исполнении главной партии на первый план выступает лирическое начало. Усиление динамики (*crescendo* в тт. 12-16, отсутствующее в нотном тексте) создает внутреннюю драматизацию образа. В целом исполнительскому стилю Ю. Авдеевой присуще горизонтальное мелодическое мышление. Начиная от т. 45 (*sempre più mosso*) пианистка недостаточно ясно выстраивает темпово-динамическую линию развития, приводящую к снижению контраста между разделами, заложенному в нотном тексте: (тт. 44-46) (**пример 3.1.3**). В тт. 168-180 наблюдается однородность исполнения и отсутствие дифференциации фактурных уровней, что вызывает нарушение общего мелодического баланса. В целом в интерпретации Ю. Авдеевой *Первой баллады* оригинальным видится трактовка пианисткой вступления и первого раздела, благодаря которой создается выразительный балладный характер.

Исполнительское прочтение *Первой Баллады* российско-литовского пианиста **Лукаса Генюшаса** (Lukas Geniušas, 1990 г.р.) отличается точным следованием авторскому тексту, композиторским ремаркам (запись 2010) [VR-203]. Видеозапись *Баллады* представляет выступление на первом туре XVI Конкурса им. Ф. Шопена, по итогам которого Л. Генюшас стал обладателем второй премии. Как выпускник Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (класс В. Горностаевой) Л. Генюшас является ярким продолжателем традиций русской фортепианной школы. Его стиль характеризуется четкой артикуляцией, мягким туше, прослушиванием полифонических линий в фактуре. Интересно высказывание пианиста о его восприятии музыки Ф. Шопена: «Шопен у меня в крови, и я готов вечно искать в нем новые смыслы» [26]. В воплощении пианистом образно-содержательной концепции *Баллады* высвечивается героический топос, эмоциональный драматизм, романтическая взвинченность, симфоническое развитие музыкальных образов.

В сравнении с этим исполнением концертная интерпретация британского пианиста **Бенджамина Гросвенора** (Benjamin Grosvenor, 1992 г.р.) контрастна, а во многих позициях противоположна (запись на *Фестивале классической музыки* в г. Анси, 2014 г.)

[VR-205]. Пианист подходит к трактовке *Баллады* свободно, в «импровизационном» характере. Это касается ритмической стороны и использования *tempo rubato* (тт. 138-144). В разделе разработки (т. 138) в левой руке максимально акцентируется вторая доля, что усиливает жанровую основу мазурки: (тт. 138-140) (**пример 3.1.4.**).

Некоторая манерность, намеренная артистичность, спонтанность и, вместе с тем, чувственность и романтизация образов присущи концертному исполнению *Баллады* немецкой пианисткой японского происхождения **Сары Отт** (Alice Sara Ott, 1988 г.р.) (запись 2018 г.) [VR-209]. Для ее стиля характерно прямое туше, открытое звукоизвлечение и, вместе с тем, не всегда оправданное дробление мелких фраз, чрезмерное темповое расширение кульминационных зон.

Первая Баллада в исполнении французско-американской пианистки **Хелен Гримо** (Helene Grimaud, 1969 г.р.) звучит словно «на одном дыхании», однако практически все темповые указания в тексте трактуются пианисткой ускоренно, в характере общего *agitato* [VR-204]. Х. Гримо часто использует агогические приемы *accelerando* и *rallentando*, что значительно усиливает «аклассичность» ее интерпретации.

Интересным представляется прочтение шопеновских текстов румынскими пианистами. В их числе – **Мэдэлина Пашол** (Mădălina Pașol, 1976 г.р.), – выпускница Высшей музыкальной школы *Дж. Энеску* в Бухаресте и Университета искусств в Берлине (классы профессоров Георга Савы и Паскаля Девуайона), обладательница многочисленных международных премий и лауреат престижных международных конкурсов, в том числе *Конкурса королевы Елизаветы* в Брюсселе (2003). Как руководитель *Института искусств* (Бухарест) и президент конкурса *Valori Pianistice* М. Пашол принимает активное участие в образовательных проектах и поддержке молодых музыкантов. В числе ее творческих инициатив – проект *Pianina – Play me – Cântă!* и образовательные концерты в рамках *Festivalul Music Film Festival* (2015).

В своей интерпретации *Первой Баллады* [VS-211] М. Пашол опирается на классические принципы прочтения музыкального текста Ф. Шопена и точно следует всем авторским ремаркам. Отметим отдельные выразительные индивидуальные исполнительские акценты, сделанные пианисткой. Так в тт. 1-5 она использует длинную фразировку, поддержанную тонкой педализацией. Главная партия исполняется в несколько замедленном варианте (ММ четверть = 60-67), скорее приближенном к темпу *Adagio*, что значительно усиливает ее эпическое начало. Интерпретацию М. Пашол отличает глубокое туше, выстроенная длинная фразировка, прослушивание всех голосов и выразительное ведение мелодической линии, которая как бы «парит» над остальными

фактурными слоями. Однако на протяжении всего раздела (тт. 8-35) наблюдается достаточно медлительное разворачивание музыкального целого, что отражается на общей драматургии действия; кроме того, следует отметить избыточную педализацию. В исполнении побочной партии (т. 67) пианистка динамически нивелирует переход к этому разделу, что снижает его контраст по отношению к предыдущим темам. Исполнительская манера становится более открытой, чувственной, что приближает игру М. Пашол к традициям русской фортепианной школы. На первый план выходит яркая артикуляция, внимание к подголоскам. В разделе разработки (от т. 138) обилие педали скрадывает ритмическую активность и микширует танцевальную жанровую основу. В коде (т. 208) пианистка виртуозно выстраивает линию динамической волны. Однако в тт. 243-250 происходит темповое замедление и в динамической градации от *mp* до *mf* этот эпизод приобретает лирический оттенок звучания, даже некоторую ноктюрновость. В тт. 252-253, как бы следуя ремаркам *ritenuto* и последующее *accelerando*, пианистка несколько растягивает замедление и выстраивает скорее динамическое *crescendo*, нежели темповое *accelerando* (тт. 5-10) (пример 3.1.5.). Таким образом, можно констатировать, что исполнительская интонация М. Пашол обладает яркой индивидуальностью и опирается на синтез традиций европейской и русской фортепианной школы. В своих прочтениях текстов Ф. Шопена она все же придерживается классических принципов.

Баллада F-dur №2 op. 38. Известный польский пианист Лукаш Бирди (Łukasz Byrdy, 1994 г.р.) являлся участником *Международного конкурса им. Ф. Шопена на исторических инструментах* (2018). Вторую балладу пианист исполнил на фортепиано фирмы *Erard* 1837 года производства (запись 2018 года) [VR-196], тембровые и механические особенности которого во многом обусловили характер интерпретации и исполнительский стиль: открытый, несколько плоский звук, отсутствие приема *sotto voce*, микширование контрастов между разделами, специфика педализации. В первой части музыкант четко выстраивает многоуровневую фактурную вертикаль, прослушивая при этом каждую полифоническую линию. Он четко следует темповым указаниям, не выходя за рамки установленного метронома. Однако, указанная в тексте ремарка *con fuoco* (от т. 47), интерпретируется пианистом сглажено, на уровне темповой характеристики *allegro* (тт. 47-49) (пример 3.1.6). В целом исполнение Л. Бирди отличается крайней сдержанностью, как в образно-эмоциональном плане, так и в отношении технических виртуозных разделов (практически полное отсутствие *tempo rubato*).

Выделим трактовку *Второй баллады* российским пианистом Даниилом Трифоновым (1991 г.р.) (запись 2009 г.) [VR-191]. Отметим, что обращение исполнителя

к произведениям Ф. Шопена и, в целом, к европейской музыке XIX века симптоматично и отмечено престижными конкурсными победами (XIV *Международный конкурс им. П.И. Чайковского*, XIII *Международный фортепианный конкурс им. Артура Рубинштейна*, XVI *Конкурс молодых исполнителей Евровидение-2010*), а также наградами в сфере классической музыки (*Королевского филармонического общества*, журнала *Граммофон*, *Премия Г. фон Караяна* и т.д.). Запись *Баллады* представляет собой концертное исполнение, что обуславливает характер интерпретации: эффектная подача, активное использование *tempo rubato*, применение характерного *arpeggiato* (например, т. 10, 12), преобладание экспрессивного динамического начала. Пианист создает яркий контраст между разделами и выполняет выразительные апофеозные точки. Однако финальная кульминация *Баллады* оказывается несколько сглаженной.

Французский пианист **Люка Дебарг** (Lucas Debargue, 1990 г.р.) в своей интерпретации *Второй баллады* на концерте в *Парижской филармонии* (запись 2023 г.) [VR-199] выразительно и взвешенно исполняет медленные разделы, прослушивает все фактурные голоса, полифонические линии, особое внимание уделяет мелодическому *belcanto*. Пианист выстраивает яркий контраст с быстрыми разделами. (тт. 1-6) (**пример 3.1.7**). Подход Л. Дебарга к музыкальному тексту Ф. Шопена органичен, с ярко выраженной эмпатией. Четко просматривается логика построения в развитии каждой темы и общего целого, вплоть до генеральной кульминации.

Итальянский пианист **Луиджи Карочча** (Luigi Carroccia, 1991 г.р.) в прочтении *Второй баллады*, которую он исполнил во втором туре XVII *Конкурса им. Ф. Шопена*, строго придерживается темповых ремарок и редакторских указаний, достаточно редко используя *tempo rubato* (запись 2015) [VR-197]. Динамическая палитра в исполнении первой темы также достаточно сдержана, однако, при таком подходе даже незначительные *crescendo* или *diminuendo* воспринимаются очень выпукло. В т. 46 пианист создает напряженное ожидание (ситуация драматического перелома), после которого происходит вихревое стихийное переключение в раздел *Presto con fuoco*, звучащий цельно и напряженно. Каждое новое проведение тематической линии представляет собой волновой принцип развития. В т. 115 резкий динамический контраст звучания между *sf* и *p* создает зрительное ощущение прорастания первой темы из аккордового комплекса. Яркая кульминация (т. 197) противопоставляется драматическому послесловию и, практически, трагической развязке *Баллады*. В целом интерпретация Л. Карочча является ярким примером классического типа.

Баллада As-dur №3 op. 47. Польский пианист **Рафал Блехач** (Rafal Blechacz, 1985 г.р.) стал победителем и настоящим символом XV-го *Конкурса им. Ф. Шопена* (2005). Его артистический образ был восторженно воспринят музыкальными критиками: «мальчик из Накло, ...тренирующийся в обычном многоквартирном доме... благодаря сочетанию скромности и технического мастерства дорос до звания национального героя» [130]. Исполнительский стиль Р. Блехача продолжает традиции, заданные «польской шопенианой» и представителями старшего поколения польских пианистов – Я. Экера, К. Цимермана, П. Палечного. Концертное исполнение Р. Блехачем *Третьей баллады* (запись 2005 г.) [VR-193] можно в полной мере отнести к классическому типу. Так, первая тема *Баллады* излагается пианистом в повествовательном характере; ее отличает благородство, созерцательность и доминанта лирического модуса. Незначительное и логически оправданное темповое *rubato* придает естественное живое движение музыкальной мысли. Пианист несколько сглаживает танцевальное начало второй темы, выводя на первый план ее нарративные элементы. Динамическая линия развития основных тем и разделов *Баллады* представляет собой волнообразное развитие, доходящее до центральной кульминации. В целом интерпретации Р. Блехача присущи ритмическая точность, выразительность фразировки, многогранное туше, в лирических разделах мягкое, почти «парящее» звукоизвлечение (*mezzo voce, sotto voce* тт. 189-192; 199-203; *smorzando* тт. 187-188), тонкая педализация, яркое художественное воображение, глубокое понимание логики и стиля исполняемой музыки (тт. 187-201) (**пример 3.1.8.**). Он стремится к глубинному раскрытию авторского замысла, стилевой достоверности и вместе с тем, его трактовка отличается рациональным подходом к решению сложных технических задач (удобной аппликатуры, позиция кисти и т.д.).

Интересны результаты сравнительного анализа интерпретации *Третьей баллады* южнокорейским пианистом **Сенг Чжин Чо** (Seong-Jin Cho, 1994 г.р.) (запись 2016 г.) [VR-213] и канадским пианистом китайского происхождения **Брюсом Лю** (Bruce (Xiaoyu) Liu, 1997 г.р.) (запись 2021 г.) [VR-194]. Обе трактовки были записаны во время концертного выступления пианистов, что во многом продиктовало повышенный артистизм, чувственность, диалог со слушателями. Отметим, что Сенг Чжин Чо, выпускник Парижской консерватории (класс Мишеля Бероффа), признанный фаворит шопеновской традиции, о чем свидетельствуют его победы на *конкурсах имени Шопена*: 2004 г. (Южная Корея), 2008 г. (Москва), 2015 г. (XVII-й *Конкурс*, Варшава). В свою очередь Брюс Лю, выпускник Монреальской консерватории, обучавшийся у Ричарда Рэймонда и Данг Тхай Сона, также стал победителем XVIII-го *Конкурса им. Ф. Шопена* (2021).

Исполнительские трактовки музыкального текста Ф. Шопена у избранных пианистов разнятся. Прежде всего, это касается темпа: более сдержанный у Сян Чжина Чо и устремленный вперед у Брюса Лю, что впоследствии особенно проявляется в несколько облегченной второй теме танцевального характера (от т. 52). Более выпуклая динамическая линия развития, разнообразные оттенки *mezzo voce*, градации динамического нарастания (тт. 25-34) южнокорейского пианиста противопоставляются изначально избираемой яркой, но несколько лапидарной, одноплановой динамике Брюса Лю, не всегда последовательно распределяющего динамическую волну (тт. 134-142). В его исполнении активно используется прием *rubato*, что часто обуславливается сменой агогики и штрихов (тт. 84-87) (**пример 3.1.9.**). В интерпретации обоих пианистов четко прослеживаются фактурные пласты и линия средних голосов (тт. 58-60; 155-158; 195-197). Все внимание исполнители направляют к коде *Баллады*, в которой ее контрастные образы, пройдя путь развития и трансформации, сближаются в новом качестве.

Наиболее убедительной по основным оценочным параметрам является исполнительская интерпретация (конкурсное исполнение) *Третьей баллады* испанским пианистом **Мартин Гарсия-Гарсия** (Martín García-García, 1996 г.р.), обладателем 3 премии XVIII-го Конкурса имени Шопена (запись 2021 г.) [VR-202]. Исполнитель в целом сохраняет поэтическое настроение, близкое шопеновскому стилю. Его трактовка музыкальных образов *Баллады* выразительна, создана в рамках классических традиций, и, в то же время, необыкновенно проникновенна. Исполнительской стилистике М. Гарсия-Гарсия свойственны мягкое туше, богатая палитра приемов звукоизвлечения, «белькантовый» характер, прозрачная педализация. Логика в выстраивании общей музыкальной драматургии обеспечивает цельность музыкальной формы, гармоничное соотношение всех разделов *Баллады*. Пианист сохраняет практически единый темп на протяжении всего произведения, избегая нарочитой виртуозности, следует всем динамическим и агогическим ремаркам, указанным в тексте, тонко и со вкусом исполняет фрагменты в *tempo rubato*.

Баллада f-moll №4 op. 52 Особую роль в современной исполнительской шопениане играют интерпретации белорусского пианиста **Андрея Поночевного** (1976 г.р.), выпускника Белорусской академии музыки (класс Л. Шеломенцевой). Симптоматично высказывание об исполнительской манере А. Поночевного искусствоведа Дональда Розенберга: «... это тот тип пианиста, чья вкрадчивая техника не отвлекает внимания» [156]. Нами было проанализировано его концертное исполнение *Четвертой баллады* (запись 2016 г.) [VR-188], отличающееся классическим подходом, глубиной и

содержательностью музыкальной мысли, единством интеллектуального и эмоционального начал. Пианист использует самые разные принципы интонирования и туше для тончайшей детализации образного мира *Баллады*. Он представляет многокрасочную палитру в «расцветке» мелодических линий, использует широкий диапазон динамических и агогических градаций, длинную гибкую фразировку. Общая драматургия подчиняется убедительной логике развития. Стилистическая манера отличается стремлением к дифференциации и прослушиванию каждого фактурного пласта, при общем возвышении и доминировании мелодии (тт. 17-20) (**пример 3.1.10**). В исполнительском стиле А. Поночевного гармонично проявляется эмоциональность и интеллектуальный контроль. Пианист продумывает исполнительский план интерпретации *Баллады* – от общей концепции до мельчайших деталей.

При сравнении интерпретаций *Четвертой баллады* А. Поночевным и Л. Дебаргом (студийная запись, 2016 г.) [VR-200] следует подчеркнуть следующие отличия. Исполнительской манере Люки Дебарга присущи бóльшая свобода, повышенная эмоциональная чувственность, романтизация в трактовке музыкального текста Ф. Шопена. Это проявляется в несколько ускоренных темпах, более мелкой фразировке, несколько облегченной манере звукоизвлечения, недостаточной дифференциации фактурных пластов, чрезмерной педализации в среднем разделе. Однако в целом данная трактовка также достаточно убедительна и индивидуальна.

Среди многих исполнителей современности, обратившихся к творчеству Ф. Шопена и, в частности, к интерпретации *Четвертой баллады*, наш интерес вызвали три следующих пианиста, представляющие фортепианные школы разных стран и направлений – Алексей Султанов (Россия), Ли Юнди (КНР), Хатия Буниатишвили (Грузия). Каждый из них является ярким самобытным музыкантом, сумевшим сказать свое слово в фортепианном исполнительском искусстве, и для каждого из них обращение к *Четвертой балладе* стало важнейшим этапом их профессионального становления. В качестве аналитического материала исследования были избраны записи исполнения *Четвертой баллады* Ф. Шопена А. Султановым на XIII *Международном конкурсе имени Ф. Шопена* (Варшава, 1995 г.) [VR-190], концерт Ли Юнди в *Карнеги Холл* (23.03.2016 г.) [VR-219], студийная запись Х. Буниатишвили (2015 г.) [VR-195].

Трагически рано ушедший из жизни пианист **Алексей Султанов** (1969-2005) стал обладателем 2-й премии *Международного конкурса им. Ф. Шопена* в 1995 году. Восприняв в классе Л. Наумова традиции школы Г. Нейгауза, А. Султанов в своем творчестве опирался на ее фундаментальные принципы, наполняя собственные

интерпретации глубокой образной содержательностью, осмысленной эмоциональной экспрессией и одухотворенностью, выразительностью музыкального высказывания [5].

Китайский пианист **Ли Юнди** (Li Yundi, 1982 г.р.) является выпускником *Шэньчжэньского института искусств* (класс Дань Жао Ыи). В возрасте 18 лет Ли Юнди стал абсолютным победителем *XIV Конкурса им. Ф. Шопена* (2000 г.); в 2015 году китайский исполнитель уже был приглашен в качестве члена жюри данного конкурса в Варшаву. Среди представителей новой генерации китайских «шопенистов» Ли Юнди пользуется особым профессиональным авторитетом. Сегодня в одном из интервью пианист признается, что его трактовки, понимание музыки великого поляка с течением времени значительно изменились: «Я чувствую, что десять лет назад исполнял произведения Шопена в академическом стиле. Теперь я ощущаю себя более свободно и играю свободнее» [63]. Он стремится к постижению каждой музыкальной интонации, овладению идеи *tempo rubato*, бережно следует всем композиторским ремаркам.

Хатия Бунатишвили (Khatia Buniatishvili, 1987 г.р.) – представительница современной европейской пианистической школы. Обучалась в Тбилиси в классе профессора Тенгиза Амирэджиби, известного грузинского исполнителя-шопениста, позже продолжила обучение в Венском *Университете музыки и исполнительских искусств* у Олега Майзенберга. Среди многих официальных альбомов, записанных пианисткой, следует отметить монопрограмму из произведений Ф. Шопена разных жанров.

Обратимся к семантико-интерпретационному сравнительному анализу исполнительских прочтений текста *Баллады* Ф. Шопена указанными пианистами. Тематическую основу *Четвертой баллады* составляют вступительная и две основные темы, отражающие разнообразие лирических переживаний, столкновение идиллического созерцания и чувственной экспрессии. Драматическая коллизия развития «музыкального сюжета» приводит к трагической развязке. Таким образом, перед каждым пианистом возникает сложная многоуровневая задача прочтения музыкального текста *Баллады*, передачи ее образного содержания.

Вступление-пролог трактуется исполнителями в сходном ключе, однако отметим некоторые отличительные черты в их интерпретации. Так, Х. Бунатишвили исполняет этот раздел с подчеркнуто четким завершением каждой фразы, выделяя их динамикой, *ritenuto*, дослушивая все завершающие звуки. Она тонко педализует, создавая созерцательно-просветленный образ. Ли Юнди исполняет вступление в более медленном темпе, чем заданное *Andante con moto* (тт. 1-7), размеренно, несколько нарочито лапидарно, без агогических отклонений. Небольшое замедление делается им только в

завершении раздела (тт. 6-7). А. Султанов избирает чуть более оживленный темп ввода в *Балладу*. В его исполнении весь фрагмент звучит на одном дыхании, целостно, с небольшим замедлением в заключительных тактах. Пианист добивается динамического разнообразия в звучании инструмента от *pp* до *mp* (тт. 1-3).

Однако в последующем каждый из исполнителей делает свои смысловые акценты в драматургии музыкально-тематического развития *Баллады*. В этом контексте приведем фрагмент из интервью А. Султанова, размышляющего над принципами собственных точек зрения на процесс музыкальной интерпретации: «Мне интересно увидеть в произведении то, что до меня никто не увидел <...>. В любом нотном тексте объективно заложено все то, что может стать предметом переосмысления, а значит и открытия новых граней музыки. Рожденная гением композитора, она, выйдя из-под его пера, начинает жить своей самостоятельной, независимой жизнью. Задача интерпретатора – понять и обнажить эту жизнь» [57].

Сама структура первой основной темы *Баллады* (1т.+1т.+2т.) как бы подталкивает исполнителя к ее упрощенному решению – деление на мотивы с местными кульминациями. Однако синкопированный ритм, отсутствие пауз между мотивами позволяют представлять ее более широко и весомо. (тт. 7-12) (**пример 3.1.11.**). В интерпретации этой темы Х. Буниатишвили и А. Султановым можно наблюдать много общего (хотя грузинская пианистка избирает чуть более подвижный темп, тт. 8-12); материал звучит ровно, просто, без темповых отклонений.

В процессе музыкального развития тематизма *Баллады* особую роль играют неоднократные вариативные повторы, которые раскрывают, по мысли Я. Экера, «аутентичную черту» творческого мышления Ф. Шопена: «Типом художественного мышления Шопена является вариативность. Это мышление составляет прежде всего богатство творческого воображения» [цит. по 101, с. 162]. Логика развития подобных тематических вариантов требует особого внимания, так как зачастую они являют собой новый трансформированный виток развития мысли. А. Султанов мыслит повторы мотивов как отзвук, эхо, в результате чего элегический печальный образ просветляется (тт. 11-12). При подходе к модуляции в *As-dur* Х. Буниатишвили использует динамическую волну, позволяющую выстроить эту цепь мотивов в единое целое. Интерпретация основной темы Ли Юнди раскрывает ее романтическую природу в полной мере, он более эмоционален в звукоизвлечении, выстраивает рельефную динамическую линию, широко использует агогические приемы. Им создается ощущение свободного, практически импровизационного развития материала. Однако в этом же фрагменте

китайский пианист слишком заметно, несколько манерно выделяет линию баса, исполняя его при этом «как бы запаздывая».

Основная тема прерывается появлением нового материала (тт. 38-45), основанного на повторе одного звука, этот раздел подготавливается динамическим спадом *pp*. Как правило, музыкальные фразы подобного рода связаны с образами неземными, потусторонними, инобытийными; тема ритмически нейтральна и звучит таинственно благодаря уходу в далекие тональности *Ges – Fes*. А. Султанов играет эту фразу как бы издавдалека, компенсируя монотонность мелодии выразительным исполнением линии баса. Пианист в совершенстве владеет октавным *legato*. В его прочтении музыка приобретает характер затаенности, призрачности. Х. Бунатишвили, напротив, несколько ускоряет темп, трактуя этот раздел-переход как продолжение развития основной темы; таким образом, следующая тематическая волна (от т. 46) в ее исполнении звучит уже в более быстром темпе. Фактически это первый этап кульминации, к которому Х. Бунатишвили подходит постепенно, четко выделяя фактурные полифонические линии. Ли Юнди создает несколько отрешенный, словно в легкой дымке приглушенный романтический образ, активно используя при этом левую педаль, что помогает ему создать эффект максимального *legato*, звуковую целостность. Кульминация раздела завершается резким динамическим спадом в последних тактах (тт. 74-77). В интерпретации А. Султанова и Ли Юнди кульминация звучит более резко, подготовка к ней начинается только после авторской ремарки *tenuto* (подчеркнем, что все три исполнителя очень четко придерживаются этого авторского указания).

Вторая тема *Баллады* (т. 80, *B-dur*) направляет развитие в область уравновешенного спокойствия. В исполнении А. Султанова и Ли Юнди она представляется романтической баркаролой со строгой аккордовой фактурой. А. Султанов наряду с мелодической линией выделяет бас как контрапункт к основной тематической линии. Ли Юнди более романтичен в своей исполнительской трактовке, его игре присуща активная агогика, добавление *arpeggiato*, выделение и акцентуация верхних звуков *rubato*. Х. Бунатишвили данную тему также исполняет более подвижно, ярко проводя тему средних голосов и баса. Развивающий раздел *Баллады* (от т. 100) изобилует полифоническими приемами. Все три исполнителя тщательно следуют текстовым ремаркам (*a tempo*, *tenuto*, *crescendo*, *leggiero*). Им удастся в общих формах движениях и пассажах найти опорные точки мелодической линии, вместе с тем, каждый следует своей индивидуальной манере исполнения. В многослойной фактуре пианистами выделяются три пласта (мелодическая линия, аккордовое сопровождение средних голосов и линия баса), которые хорошо

прослушиваются и, в то же время, одновременно образуют насыщенное объемное звучание; этому способствует и тщательная работа исполнителей с педалью (тт. 107-112) (**пример 3.1.12.**).

Тема вступления (т. 123) как рубеж данного раздела возникает отголоском начальных тактов произведения, но уже в трансформированном виде. Возвращение первой основной темы *Баллады* (т. 135) сочетает в себе черты завершения-репризности и развития. Используемые в этом разделе полифонические приемы служат средством динамизации, большей концентрации музыкальной мысли в сравнении с первоначальным проведением темы. Х. Бунатишвили трактует этот раздел как целостную структуру, выстроенную по принципу динамического нарастания всех элементов: фактурное уплотнение, широта регистровых контрастов, объемность, тембровое разнообразие, постепенное волнообразное нарастание общей звуковой массы. А. Султанов особенно внимателен к прорисовке контрапунктических линий, эхообразно подчеркивает вступление каждого голоса, тема в его исполнении приобретает характер триумфального победного шествия. Ли Юнди в моменты наибольшего эмоционального напряжения широко пользуется приемом *rubato*, в тоже время создавая ощущение непрерывно нарастающей динамики звукового потока.

Заключительный пассаж (тт. 166-168), с его замедлением темпа и угасанием динамики, позволяет более ярко выделить начало второй темы (т. 169, *a tempo*). На протяжении дальнейшего развития она трансформируется из спокойной и незатейливой мелодии баркаролы в гимн радости, чувственности с огромным эмоциональным напряжением. Всем трем пианистам здесь удастся достигнуть поистине оркестрового звучания в сочетании с вниманием к многообразным гармоническим поворотам и подчеркиванием мелодических линий средних голосов. В данном контексте следующий за этим эмоциональный срыв и переход к коде (тт. 201-202) воспринимается особенно трагично.

Данный переход, которому предшествует светлый, созерцательный по характеру материал предыдущего раздела (тт. 203-210), является одним из ключей к пониманию трагической сущности *Баллады*: (тт. 203-210) (**пример 3.1.13**). Исследователи указывают на скрытую программу *Четвертой баллады*, которая подразумевает развитие типичных для романтизма тем жизни, смерти, любви, поклонения идеалу (см.: [103, с. 44-45], [111], [21], [66]). Вместе с тем, общий эмоциональный тонус *Баллады* не пафосно-патетический, в ней присутствует глубокое личное начало, рефлексивный тон, суть которого раскрывается в ее общей драматургии. Именно данный драматургический перелом

интерпретируется исполнителями по-разному. Х. Бунатишвили после ремарки *stretto* фактически не меняет избранный темп, логично присоединяя гармонические созвучия к предыдущему развитию и усиливая контраст с последующими аккордами на *pianissimo* (доминантовый предыкт к основной тональности *f-moll*). А. Султанов в обозначенном разделе заметно замедляет темп, подчеркивая смысловую значимость аккордов как переход в новую эмоциональную сферу. Ли Юнди артистично обыгрывает данную ситуацию намеренным завершающим жестом, чем «обманывает» публику, начинающую ему аплодировать. Становится понятным, что предыдущий триумф светлого и позитивного – это только иллюзия. Трагическая кода (от т. 211) представляет собой синтез отдельных интонаций (мотивов) из предыдущих тематических образований с преобладающим использованием общих форм движения, смен фактуры и волнообразного построения фраз с ускорением и динамическим нарастанием в последних тактах *Баллады* (тт. 211-215) (пример 3.1.14.).

Таким образом, мы можем констатировать, что все три пианиста, являясь яркими музыкантами, личностями огромной артистической воли, представили на суд публике глубочайшую духовную работу и высочайшее мастерство в своих прочтениях *Четвертой баллады* Ф. Шопена. Каждый демонстрирует интонационную чуткость и смысловую наполненность музыкальных идей композитора. Они избегают абстрактного «любования красотами» в лирических разделах, но подчиняют исполнение общей логике драматургического развития. В их игре преодолевается грань технической сложности опуса, «виртуозность ради виртуозности». Вместе с тем, их мастерство подкреплено совершенством техники, гармонично соотносимой с глубиной музыкального содержания.

Сравнение трех интерпретаций *Баллады* Ф. Шопена позволило выявить особенности исполнительской концепции каждого из интерпретаторов с позиции манеры подачи исполняемого текста, качества звукоизвлечения, туше, педализации, особенностей осмысления музыкального времени, роли фактуры, логики формообразования и общей драматургии целого. Манере игры А. Султанова присуща повышенная эмоциональность высказывания, яркость, пластичность музыкальных образов, разнообразие туше, особого внимания заслуживает его т.н. «говорящий» звук. Конкурсное исполнение *Четвертой баллады* отличается внутренней свободой, способностью к коммуникации, единством технически-виртуозного и образно-эмоционального начал. Отметим особый баланс яркой артистичности пианиста и его «аскетичным» поведением на сцене, без лишних движений рук и дополнительной мимики. Пианист Ли Юнди в полной мере владеет *rubato* и педализацией. Его исполнение отличается эмпатийностью и романтической

чувственностью. В отдельных фрагментах он позволяет чуть более сентиментальное звукоизвлечение, что ведет к некоторой романтизации *Баллады*. В интерпретации Х. Буниатишвили выстраивается тончайшая динамическая палитра и выразительная фразировка, виртуозная импульсивность совмещается с гибким *rubato* исполнения. Таким образом, музыкальное прочтение *Четвертой баллады* Ф. Шопена А. Султановым, Ли Юнди и Х. Буниатишвили свидетельствует о самобытности их интерпретации, отсутствии унификации исполнительской манеры. Пианисты вовлечены в естественный процесс «живого» музицирования, создания музыкального образа «здесь и сейчас». В их музыкальном прочтении отражается живой пульс музыки Ф. Шопена.

3.2. Современная китайская шопениана в интерпретациях *Баллад*

Начиная со второй половины XX века в азиатском ареале наблюдается огромный интерес к западноевропейской музыке, ее исполнительским традициям, что подтверждается значимыми достижениями представителями азиатских национальных фортепианных школ. В современной истории фортепианного искусства исполнительские школы всего *Дальневосточного региона* представляют собой уникальное сформировавшееся явление, имеющее свои типологические особенности и развивающееся в контексте крупнейших международных фортепианных конкурсов (сошлемся на работу С. Айзенштадта *Фортепианные школы стран Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония)*) [2]. Кроме того, их важнейшая роль связана с идеей утверждения в современном пианистическом искусстве высочайшего уровня технического мастерства.

Одной из характерных особенностей развития китайской пианистической школы является факт получения профессионального образования исполнителями за рубежом (в отношении китайских музыкантов это, как правило, социалистические страны, а после середины 1990-х достаточно плотная концентрация в России, Украине, Белоруссии). В числе педагогов бóльшего количества победителей крупнейших международных конкурсов из КНР значатся западноевропейские, американские, русские пианисты.

Отметим также еще одну тенденцию в развитии китайской фортепианной школы последних десятилетий. В связи с особой нацеленностью молодых китайских пианистов на участие в музыкальных конкурсах определяются характерные тенденции в их образовательном процессе: внимание к развитию виртуозной техники, ограниченность музыкального репертуара (классико-романтический период) и т.д. В целом же, по определению С. Айзенштадта, китайская фортепианная школа имеет гетерогенный фундамент, ориентированный на западную музыкальную культуру, и, следовательно, по

мнению вышеупомянутого автора: «Теснейшие коммуникации с национальными фортепианными школами (гомогенными), являющимися главными носителями традиций европейской пианистической культуры следует считать не приметами становления, а устойчивыми типологическими признаками дальневосточных фортепианных школ как феномена музыкальной культуры» [2, с. 203]. Отметим также, что для китайской фортепианной школы, по мнению С. Айзенштадта, характерны «отличная организация труда, прекрасное материально-техническое обеспечение» [ibidem].

Китайское фортепианное исполнительское искусство второй половины XX века и до настоящего времени представлено именами ярких музыкантов-виртуозов. Их имена стали известными во всем мире: Фу Цун (Fu Tsong), Ланг Ланг (Lang Lang), Ли Юнди (Li Yundi), Юйджа Ванг (Yuja Wang), Чен Са (Chen Sa), Чжан Хаочен (Zhang Haochen), Чжан Шэнлян (Нюню (Zhang Sheng-Liang)) и многие другие. О высоком исполнительском уровне китайских пианистов свидетельствуют их победы на престижных международных конкурсах – отметим, например, победу Фу Цуна, завоевавшего 3-ю премию на *Конкурсе им. Шопена* (1955 г.), а также получившего специальную премию *Польского радио* за исполнение мазурок композитора. Через 25 лет, в 1980 г. в данном конкурсе принимало участие уже семь китайских пианистов. Победа Ли Юнди в XIV *Конкурсе им. Ф. Шопена* в 2000 году стала первой в музыкальной истории КНР; после его триумфа в стране произошел настоящий «взрыв» увлечения музыкой великого композитора. Отметим, что Ли Юнди получил первый приз данного *Конкурса*, обучаясь у Дан Шаои (Dan Zhao Yi), но затем уехал в Германию для обучения у профессора А. Варди (Arie Vardi) (г. Ганновер).

Начало XXI века стало расцветом развития китайской фортепианной школы, в которой к этому времени уже сформировались собственные педагогические принципы и направления обучения. Ее «продуктом» в течение последних двух десятилетий стали выпускники Сы Чуанской и Шанхайской консерваторий, школы при *Центральной консерватории музыки* в Пекине, консерватории Гонконга и т.д. Китайскую систему фортепианного образования отличает ярко выраженная ориентация на целенаправленное формирование технического аппарата, воспитание аналитического подхода к произведениям в классе фортепиано, научно-теоретическая культура преподавателей, изучение творчества выдающихся исполнителей в аудио и видеозаписи. Однако по мысли исследователя Хуан Пин (Huan Pin): «С одной стороны, успехи молодых китайских пианистов на международных конкурсах привлекли внимание мировой музыкальной общественности к фортепианному искусству страны. С другой – привели к тому, что фортепианные факультеты наших вузов все помыслы направили на подготовку лауреатов,

пробудили у молодёжи понятный интерес к участию в конкурсах, к поездкам на учебу за границу ... Отсюда – определённый перекос в образовании» [118, с. 17].

В китайских вузах сложилась основательная традиция изучения фортепианных сочинений Ф. Шопена и включение их в образовательный процесс; это является одной из принципиальных педагогических установок в воспитании профессионального китайского пианиста. О целесообразности данного педагогического принципа свидетельствуют блестящие победы юных китайских исполнителей. Так, на *Международном конкурсе юных пианистов им. Шопена* в разные годы побеждали: Ди И Тан (Di Yi Tang, 1996 г., 3-я премия); Цзя-И Сун (Jiayi Sun, 2004 г., 1-я премия), Ван Йицзя (Wang Yijia, 2006 г., 2-я премия) и Лю Ян (Lyu Yan, 2006 г., 4-я премия), Чжен Боянь (Zhang BoYan, 2016 г., 2-я премия) и Чжэн Хайвей (Zheng Haiwei, 2016 г., 3-я премия) и др.

Вместе с тем, как подчеркивают китайские музыковеды Ху Ицзюань (Hu Yijuan) [119], Хуан Пин (Huan Pin) [118], Сунь Цзинань (Sun Jinan) [165], Ши Явэн (Shi Yawen) [125], для пианистов из КНР особую сложность представляет интонирование славянской музыки, в корне отличающейся от национальных традиций на ментальном, лингвистическом и вербальном уровнях. Когда им удастся преодолеть данные трудности, китайские пианисты обретают конкурентоспособность на мировой музыкальной сцене.

Обозначим общие взгляды на процесс интерпретации *Баллад* Ф. Шопена в китайской педагогической практике. Данные опусы являются неотъемлемой частью педагогического репертуара в КНР, что находит отражение в учебных программах различных образовательных уровней (колледжи, институты, консерватории, университеты). Несомненная дидактическая ценность творчества Ф. Шопена заключается в том, что, оставленные потомкам собственные педагогические принципы, предоставляют возможность более глубокого понимания творческого стиля композитора, особенностей музыкального текста и фортепианной технологии. В китайских вузах крайне внимательно изучается понятие *tempo rubato* в музыке европейского романтизма, вопросы педализации, агогики, динамической палитры. Многоуровневая вариантность изложения сочинений Шопена предоставляет богатый выбор возможностей реализации индивидуальных особенностей исполнителя. Для студентов создается определенный эстетический канон, некая пианистическая «матрица», в которой музыкант обязан принять определенную позицию «игры по правилам», не исключающий проявления его творческой инициативы, т.е. «игры с правилами» с выходом за их пределы, даже если они существенны.

В качестве примера приведем концертное выступление китайско-американского музыканта **Ланг Ланга** (Lang Lang, 1982 г.р.)⁷, которое наилучшим образом свидетельствует о возрождении на рубеже XX–XXI века интереса к виртуозному исполнительству, наполненному, тем не менее, глубоким смысловым содержанием. Интерпретации Ланг Ланга поражают блестящей техникой и оригинальными художественными находками. Пианист нередко включает в свои программы *Баллады* Ф. Шопена, отдавая предпочтение *Первой балладе* [VR-206].

В концертной интерпретации *Первой Баллады* **Ли Юнди** [VR-216] наблюдается достаточно свободное отношение исполнителя к темпово-ритмической стороне: сокращение длительностей во вступлении *Баллады* (т. 1), замедление основного темпа *Moderato* в разделе главной партии (тт. 8-12). В кульминационной зоне (от т. 106) пианистом четко выстраивается линия драматургического развития, что приводит к продуманной точной динамической вершине. В коде Ли Юнди продолжает балладное повествование, не делая преждевременного экспрессионного «обвала», который достаточно часто встречается в современных трактовках данной *Баллады*. Исполнительской манере пианиста, максимально приближенной к классическому типу, присуще повышенное внимание к нотному тексту и деликатность в трактовке тончайших динамических и агогических ремарок (тт. 1-10) (**пример 3.2.1.**). Китайский пианист действительно глубоко постигает музыку Шопена, в его прочтении музыкального содержания высвечиваются образы трагические и ностальгические, виртуозно-страстные и сдержанные, выявляется цельный драматический композиционный замысел.

Сравнительный анализ интерпретации *Первой баллады* пианистами **Вэньюй Шэнь** (Wenyu Shen, 1986 г.р.) и **Рао Хао** (Rao Hao, 2004 г.р.) позволил сделать следующие выводы (запись 2003 г. [VR-214]; запись 2022 г. [VR-212]). В первую очередь отметим, что обе записи были сделаны во время концертных выступлений пианистов, временная дистанция между ними составляет 11 лет. Пианист Вэньюй Шэнь имеет гетерогенные традиции в своем профессиональном музыкальном образовании: после начального образования в национальной консерватории Чэнду (КНР), в возрасте 12 лет он переезжает в Германию, где обучается в классе пианистов Гюнтера Хауэра (Gunther Hauer)

⁷ Ланг Ланг – китайский пианист-виртуоз, который стал известен благодаря своим ярким и эмоциональным выступлениям. Обучался в Центральной музыкальной консерватории Пекина. Победитель *Международного конкурса имени Чайковского* для юных музыкантов. Совершенствовал профессиональное мастерство в Институте музыки Кертиса (Филадельфия, США) в классе Гэри Граффмана. Участвует в образовательных проектах, является учредителем Международного музыкального фонда своего имени по поддержке талантливых музыкантов при поддержке *Грэмми* и ЮНИСЕФ. За свою активную творческую деятельность Ланг Ланг был удостоен награды *Crystal Award* (г. Давос, Швейцария), высшей награды Министерства культуры КНР, высших гражданских наград в Германии и Франции и т.д.

(г. Карлсруэ) и Карла-Хайнца Каммерлинга (Karl-Heinz Kämmerling) (г. Ганновер), а затем совершенствует мастерство под руководством выдающегося китайского пианиста Лю Шикуня (Liu Shikun). Молодой пианист Рао Хао (Rao Hao) является учеником Вивиян Ли (Vivian Li), китайская консерватория *Синхай* (*Xinghai*) в Гуанчжоу.

В прочтении *Первой баллады* пианист Вэньюй Шэнь активно пользуется темпом *rubato*, что в значительной степени микширует выразительность указанных в тексте темповых ремарок (т. 8 *Moderato*, т. 36 *a tempo*, т. 68 *meno mosso*). Динамическая линия развития выстраивается пианистом по волнообразному принципу, что также снижает контраст между противопоставлением *f* и *p*, делает маловыразительным *ff* и *sf* в кульминационном нисходящем пассаже (т. 166). Исполнитель резко утрирует слабые восьмые длительности в окончаниях тактов (тт. 102-104; 203-205).

Более глубокое прочтение композиторского замысла *Баллады* наблюдается у Рао Хао. Он усиливает повествовательное начало во вступлении и дает четкую ритмическую организацию в первой теме. Большое внимание пианист уделяет мелодической линии в средних голосах фактуры (тт. 40-51; 62-65; 138-144; 217-222). Он более последовательно исполняет все указанные темповые ремарки, что положительно усиливает контраст между основными темами и драматургическими разделами (например, тт. 92-95). Более цельно им мыслится исполнение второй темы и подход к основной кульминации. Два последних аккорда в коде *Баллады* Рао Хао подает значительно и по смыслу, и по образному содержанию.

Концертное исполнение *Второй баллады* Ланг Лангом является наиболее свободным по отношению к нотному тексту Ф. Шопена [VR-207]. Исполнительский стиль Ланг Ланга можно в полной мере отнести к концертному аклассическому типу. Он выстраивает активную коммуникацию со слушателями, подчеркивает элементы виртуозности, артистично и аффектно проявляет себя через внешнее поведение. В музыкальном прочтении *Второй баллады* пианист чрезмерно активно пользуется *tempo rubato* (например, начало сочинения исполняется со значительным темповым отклонением в *Andante*), исполнение насыщено обилием педализации, применяется открытое, ударное звукоизвлечение, акцентируются отдельные ноты (например, первая восьмая в левой руке, т. 47), что создает своеобразные драматургические пороги, притягивающие слушательское восприятие. Для исполнения первого раздела *Баллады* характерно четкое, в отдельных моментах даже нарочитое разделение мелодической линии и всех остальных фактурных пластов, яркое выделение динамических градаций *p* и *pp* (тт. 18-23). В коде технически-виртуозная сторона преобладает над образной стороной.

В интерпретации Ланг Ланга доминирует крупная фразировка, общий план зачастую лишается деликатных деталей, характерных для шопеновских *Баллад*. В целом исполнительский стиль Ланг Ланга в этой *Балладе* отличается экспрессией, своеобразной театрализацией драматургического действия (тт. 169-172) (**пример 3.2.2.**).

Рассмотрим интерпретацию *Второй баллады* в концертном исполнении Рао Хао (запись 2022 г.) и выступление **Чао Ванг** (Chao Wang, 1990 г.р.)⁸ на втором туре XVII Конкурса им. Ф. Шопена [VR-212;VR-198]. Выдержанно ровно в темповом и динамическом отношении звучит начало *Баллады* у Рао Хао, логично оправданы сделанное им *tempo rubato* в завершении проведения первой темы и уход в *smorzando* (тт. 44-46). Чао Ванг избирает более подвижную темповую амплитуду и свой первый смысловой акцент ставит в момент *arpeggiato* (тт. 19-21), а в момент крещендирующей линии (от т. 62) пианист заметно ускоряет темп. В своем исполнительском решении для выразительной подачи тематического материала Чао Ванг практически в каждой фразе делает заметное замедление (тт. 124-132). Оба пианиста особое внимание уделяют средним и нижним голосам фактуры. В прочтении Рао Хао тт. 99-103 прослушивается полифоническая имитация, переплетение всех мелодических линий, что делает этот раздел весьма выразительным. В тт. 156-164 оба пианиста выделяют нижний голос, используя лигатуру и ритмические акценты. В разделе *Agitato* (от т. 169) также избираются разные темповые ориентиры – более подвижный у Чао Ванг, с ярким выделением тематической линии в басу и значительной подготовкой последующей кульминации. Однако динамическая палитра более выразительной и продуманной представляется в интерпретации Рао Хао. Так, например, использование им оттенка *ff* (тт. 114, 136, 169) имеет свою усиливающую по мощности градацию, приводящую к генеральной кульминации. Завершение *Второй баллады* выстраивается пианистами как символическое послесловие ко всем драматическим событиям сочинения.

В одном из интервью выдающийся китайский пианист **Фу Цун** (Fou Ts'ong, 1934 г.р.) подчеркнул: «Моя судьба похожа на судьбу Шопена, а по духу Шопен и есть я. Для меня играть его музыку так же естественно, как и говорить» [цит. По 125, с. 119]. Отметим, что в его трактовке *Третьей баллады* отражается эмоционально-психологическая сторона музыкального текста, он тонко и изысканно исполняет

⁸ Чао Ванг родился в г.Пекине, обучался фортепиано в КНР и Германии (классы Цзинь Айпина, Михаэля Эндреса, Фабио Бидини и Клауса Хелльвига). Выпускник факультета *Konzertexamen* в Берлинском университете изящных искусств. Совместно с *Acoustic Records* осуществил выпуск компакт-дисков с записями интерпретаций произведений Ф. Шопена и Ф. Листа. Является победителем *Concours Européen de Piano* (Нормандия), Международных конкурсов пианистов в Эпинале, Такамацу, Варшаве и т.д.

виртуозные пассажи, однако при этом не теряет целостности музыкальной мысли и формы [VR-201]. Фу Цун мастерски создает выразительную смысловую музыкальную картину, наполненную говорящими музыкальными интонациями. Контрастные образы *Баллады* находят выражение в многоплановой звуковой палитре пианиста, в интонировании каждой мелодической фразы, дифференциации фактурных планов.

Личностный подход и невероятной силы энергетика наполняют интерпретацию *Третьей баллады* китайской пианисткой **Юйджа Ван** (Yuja Wang, 1987 г.р.). Получив музыкальное образование в Центральной консерватории музыки в Пекине и в *Институте музыки Кертиса* в Филадельфии (класс пианиста Гэри Граффмана (Gary Graffman)), Юйджа Ван в настоящее время гастролирует по всему миру на самых престижных концертных площадках, покоряя слушателей своей виртуозностью и уникальным сценическим образом. Анализируемая нами аудиозапись была сделана на концерте в *The Barbican* (Лондон, 2014 г.) [VR-215]. В своем прочтении *Баллады* исполнительница сохраняет многожанровость музыкального текста, наполняет его «живыми» образами. Стиль пианистки представляет собой синтез лирико-драматических традиций, свойственных музыкальной поэтике Ф. Шопена и блестящий виртуозный стиль, характерный для поэтики Ф. Листа. Обе образно-стилевые «стихии» находят свое отражение в формировании драматургии *Баллады*: «шопеновский образ» (вступление и экспозиция) и «листовская стилистика» (разработка, реприза, кода). Подобная трактовка позволяет Юйджи Ван ярко и глубоко выразить свой внутренний мир в осмыслении шопеновского текста, оставаясь в рамках классических подходов к его интерпретации.

Концертное исполнение *Третьей Баллады* Рао Хао [VR-212] накладывает свой характер на подходы к ее прочтению. В качестве доминирующей линии избирается танцевальная образно-эмоциональная характеристика, что, в свою очередь, обязывает подчеркнуть мелодическую линию во вступлении *Баллады*. Исполнителю присущ оркестровый тип мышления «крупными пластами». Первая тема становится продолжением начатой идеи, как в темповом отношении, так и в характере звукоизвлечения, пианист не дает возможности осмыслить паузы, не дослушивает окончания фраз. Исполняется *Баллада* мягким и достаточно однообразным туше, которому в недостаточной степени присуще *legato* и *belcanto*. Основной контраст в темповом отношении исполнитель переносит на раздел коды, которая играет в максимально ускоренном движении, что противоречит композиторским ремаркам (т. 183). Общая кульминация (т. 213) не выстроена драматургически и звучит не убедительно. В

целом интерпретацию Рао Хао можно отнести к аклассическому типу (тт. 213-218) **(пример 3.2.3.)**.

Третья Баллада в исполнении Ланг Ланга является ярким примером проявления творческой исполнительской натуры пианиста, что в целом определяет это прочтение как аклассическое [VR-208]. Выделим отдельные детали в проанализированной записи его концертного выступления. Манере звукоизвлечения присущ прямой звук, нарочитое отсутствие *legato*, активное использование *tempo rubato*, создание своеобразной импровизационности, применение «театральных эффектов» в манере подачи основных тем *Баллады*. Пианист делает акцент на создании максимально зрелищной, бравурной, несколько эксцентричной итоговой кульминации в коде.

В отличие от предыдущих исполнителей пианист Ли Юнди избирает достаточно размеренный, спокойный темп для интерпретации вступления *Третьей Баллады*, что «отвечает» ее лирико-эпическому характеру [VR-218]. Он выстраивает общую логическую линию образно-драматургического развития, соответствующую классическому подходу в прочтении музыкального текста Ф. Шопена. В целом исполнение Ли Юнди убеждает своей музыкальностью и искренностью. Его манера игры отличается разнообразным туше, соответствующим характеру каждого нового тематического раздела, длинной и гибкой фразировкой. Интерпретация Ли Юнди является ярким примером глубокого и семантически осмысленного прочтения *Баллады*.

Интерпретация Рао Хао *Четвертой баллады* [VR-212] завершает его концертное выступление в Шанхайской филармонии. Пианист направляет все музыкальные средства выразительности на раскрытие композиторского замысла. Им достаточно активно используется *tempo rubato* (например, от т. 104). Также он допускает некоторые отклонения от авторского текста: в (т. 34) происходит расширение ритмической фигуры от шестнадцатых до восьмых длительностей. Наблюдается внимательное прослушивание средних голосов, полифонических диалогов (тт. 50-54) **(пример 3.2.4.)**. Им выстраивается яркая крещендирующая линия (от т. 198), приводящая к генеральной кульминации (т. 202). Рао Хао буквально останавливает временной поток и завораживает слушательское внимание на «застывших аккордах-оцепенения» перед кодой. Заключительные такты *Баллады* неистовы и стихийны, вызывая картину потрясения.

В целом, проанализированные нами исполнительские интерпретации *Четырех баллад* Ф. Шопена современными китайскими пианистами, подтверждают их высокий профессиональный уровень и общую исполнительскую стратегию в их исполнении. В отдельных случаях музыкальное прочтение позволяет услышать тончайшие грани нотного

текста, за которым открывается глубина замысла и семантический подтекст. Ключевые моменты в разнице между интерпретациями связаны с характером звукоизвлечения, техникой педализации, динамической палитры, особенностями музыкального времени и основными драматургическими акцентами, проявлением виртуозности, логики формообразования как интонационно-композиционного процесса.

3.3. Интерпретация *Баллад* Ф. Шопена: авторское видение

Сложность интерпретации *Баллад* Ф. Шопена в современном исполнительском искусстве заключается в некотором отсутствии понимания стилевого контекста и музыкально-образного содержания, и, как следствие, соответствующей исполнительской трактовки. Загадка музыкальных текстов Ф. Шопена скрывается в богатом тезаурусе его музыкальных тем, которые имеют бесконечное множество подходов к интерпретационному варьированию. Исполнитель, обращаясь к нотному тексту Ф. Шопена, в процессе его пространственно-временного воплощения должен придать сочинению актуальный смысл, т.е. вскрыть его духовное содержание, определить взаимосвязь между заложенными в тексте семантическими полями, создав, т.о., собственную убедительную исполнительско-художественную идею.

Эпическое повествование *Баллады № 1 g-moll op. 23* американский искусствовед Джеймс Ханекер (James Huneker, 1857-1921) определяет, как «одиссею души Шопена» [148, с. 155]. Процесс драматургического развития *Баллады*, опирающийся на приемы, свойственные трагедии и эпосу, целенаправленно устремляется к своей развязке. В этом контексте для нас (как исполнителю и педагогу) существенно важным оказывается трехфазность в компоновке структуры целого (экспозиционное изложение материала, развитие и кульминационная развязка), а также прием развития музыкального материала – вариантно-вариационный принцип. Идея трехчастности также находит подтверждение в литературном архетипе жанра баллады. Однако, очевидна и опора на принципы сонатной формы, позволяющая увидеть в композиции произведения приемы диалектики, интеграции и синтеза. Например, жанровая природа первой темы вбирает в себя элементы медленного вальса, а во второй теме высвечивается баркарола. Подобное контрастное сопоставление двух жанров в данном опусе и определяет диалектику сонатности. В этом новом типе романтической инструментальной баллады основные смысловые и кульминационные акценты выносятся в репризу-апофеоз.

В своей *Первой Балладе* Ф. Шопен создает своего рода повествование «без слов» (в первых изданиях *Баллады* 1836 года она так и была обозначена *Ballade ohne Worte*), в

котором определяющую роль играют повествовательные, повторяющиеся мотивы как некая *idée fixe*; вместе с тем, в ней присутствуют элементы блестящего виртуозного пианизма, свойственные жанру фантазии (кода *Баллады*).

Приступая к интерпретации музыкального текста *Первой Баллады*, необходимо определиться с ее национальным колоритом. Опираясь на научные исследования целого ряда польских и европейских ученых, констатируем синтетический характер идейно-образного содержания опуса, объединяющего черты как собственно польской, так и общеевропейской поэтики. В труде Дж. Паракиласа (Parakilas James) выделяется мысль о том, что национальный характер *Баллад* Шопена был понятен каждому его современнику [154]. В тоже время, Ф. Шопен намеренно избегал программных ассоциаций, утверждая автономную силу музыкального искусства, способного выразить мир чувств и эмоций; ему более близка идея «внутренней эмоциональной реальности». Композитор как бы создает свою личную «историю в звуке», предоставляя свободу в выборе эмоциональных оттенков каждому исполнителю («личное сопереживание») [Samson J. 157].

В музыкальном прочтении *Первой баллады* обращает на себя внимание вступительный раздел. В редакции И. Падеревского значатся ремарки *pesante* и *forte* на длинной фразе, которую нельзя дробить, несмотря на некоторые технические неудобства [175]. В данной редакции также отсутствуют обозначения педали во вступительном разделе, однако она здесь необходима. В тт. 1-3 следует использовать т.н. педаль «бабочка» для продления и чистоты звучания, которая полностью снимается в т. 4, а затем появляется в т. 5 на ритмической фигуре «четверть с точкой и восьмая». Для углубления знаний о специфике педализации в музыке Ф. Шопена необходимо учитывать рекомендации исследователя Н. Голубовской [28]. Обратим внимание также на первоначальную фразу, в которой с первого же звука не следует делать акцент, но чувствовать внутреннюю пульсацию, слышать фразу в движении к своему логическому завершению (тт. 1-10) (пример 3.3.1.).

Основная тема *Первой баллады* имеет темповое обозначение *Moderato* при метроритмической основе 6/4 (в последующих же *Балладах* размер редуцируется на 6/8). Опора в *Балладах* на ритмы 6/4 и 6/8 дает основание связать их с польскими народными песнями. Точное понимание того, в каком темпоритме следует играть *Первую балладу*, является неременным залогом ее адекватной интерпретации. Что же касается динамической характеристики, то редактор оставляет градацию *p* в скобках, давая исполнителю возможность самостоятельно определиться с громкостью исполнения основной темы (более открытый или более завуалированный, тонкий звук). В таком

случае второе проведение данной темы должно соответствовать логике развития избранного варианта. В исполнительской манере интерпретации *Первой баллады* у пианиста должно быть постоянное ощущение *legato* в пальцах, выстраивание длинной музыкальной фразы, бесконечной мелодии. Основная тема должна исполняться в сдержанном темпе, однако, с большим движением, нежели тема вступления. Обращает на себя внимание многослойность фактуры с различной ритмической характеристикой.

В редакции И. Падеревского с т. 16 отсутствует обозначение педали, вместе с тем ее наличие здесь необходимо для более слитного звукоизвлечения в первый кульминационный момент. В т. 27 появляются редакторские ремарки *crescendo* и *diminuendo*, что естественно отражает драматургический процесс музыкального развития, последующих переходов к связующему разделу и побочной партии (второй темы). В т. 33 не следует давать излишнюю волю эмоциям (*ad libitum*), демонстрации технических возможностей, но внутренне сдерживаясь, провести этот виртуозный пассаж с устремлением к логическому продолжению мелодической линии без дополнительного замедления с возвращением в первоначальный темп. Подчеркнем, что в целом ритмическая сторона произведения для Шопена-пианиста была аксиомой. По свидетельству современников и учеников, композитор особенно настаивал на соблюдении метроритмических указаний в опусах, избегая чрезмерных *tempo rubato* и *ritardando*. Важнейшей установкой в использовании *tempo rubato* является естественность, гармоничность, соблюдение законов декламации. Данные агогические модификации должны быть полностью оправданы в контексте развития целого.

Особое внимание в интерпретации фразировки Ф. Шопена направлено на внутреннее дыхание, постоянную смену «знаков препинания» (агогических акцентов), силы звукоизвлечения. Таковым образом исполнения является прочтение этой *Баллады* К. Цимерманом, который «не увлекается» дополнительным *rubato*, но контролирует все составляющие элементы музыкального целого. В т. 58 И. Падеревский ставит на звуке *g* дополнительный акцент, который как бы останавливает пианиста и не дает чрезмерно увлечься техническими пассажами и выделить мелодическую линию на *legato* (тт. 58-60) (пример 3.3.2.). В тт. 66-67 следует правильно трактовать ремарку *ritenuto* и *meno mosso*, момент перехода ко второй теме (побочной партии). Здесь важна темпоритмическая основа с внутренней пульсацией на предельном *legato*. Образы внутреннего, сокровенного, хрупкого наполняют музыкальное содержание побочной партии, в интерпретации которой следует избегать «слащавой сентиментальности». Ее исполнение требует постоянного стремления вперед к окончанию фразы, однако в этот момент (т. 80)

многие пианисты делают чрезмерное *ad libitum*. В т. 82 следует новая волна развития, ведущая развитие в диалоге полифонических линий и отголоске «эха» в верхнем регистре.

Следующая ремарка *sempre diminuendo* (т. 90) играет важнейшую драматургическую роль, так как по инерции в этом разделе часто наблюдается усиление звуковой волны. Однако постепенный динамический уход делает этот фрагмент выразительным, предвосхищающим новое развитие. Возвращение в новый вариант основной темы, опирающейся на органнй пункт, звучит более обреченно и трагично. В т. 97 не случайно выставляются акценты, подчеркивающие глубину фактурного пласта.

Последующий кульминационный раздел требует отдельной проработки эффекта динамического нарастания. Так, в ряде интерпретаций чрезмерная исполнительская экспрессия приводит к открытому, «стучащему» звукоизвлечению, пианисты прилагают силовое форсирование звука, что, думается, является недопустимым в данном контексте. Этот драматургический раздел требует постоянного внутреннего движения, стремления вперед. Нельзя останавливаться на пике мелодического развития каждой фразы (тт. 112-115), необходимо ощущать процесс развития формы, несколько сдвигая темп, для того, чтобы, начиная с т. 117, вернуться в прежний темпоритм и «не перехлестывать» виртуозные октавные пассажи. В левой руке следует отталкиваться от нижней ноты баса, а арпеджированные пассажи убирать на второй план, выделяя верхний голос в аккордовых последовательностях правой руки. Не следует также сразу выдавать весь динамический запас в тт. 116-121, для того, чтобы сыграть *fff* на кульминации в т. 123-124.

В разработке (т. 126) обращает на себя внимание вальсовая, танцевальная фактура, которую необходимо исполнять несколько облегченно. В тт. 126-129 тема ведется на предельном *legato* и педали на каждую первую долю такта. Оставленное редактором в скобках указание динамики *f*, вновь дает пианисту возможность показать в тт. 130-136 развивающуюся, нарастающую динамическую вилку, приводящую к новой кульминационной зоне. Подобным же образом развивается идея в тт. 138-153 – в многоуровневых градациях от *pp* до *mf* необходимо выстроить волну к *fff* в т. 154. Все это способствует усилению эффекта эмоционального «срыва» (тт. 150-154, **пример 3.3.3.**).

Отметим также т. 162, в котором на звуке *f⁴* не следует делать остановку, лишь акцент, за которым следует развернутый гаммообразный пассаж. В проведении побочной партии (т. 166) вновь необходимо сдерживать эмоции, чтобы не остановить развитие, но привести его к главной партии, ее видоизмененному характеру, подчеркнутому усложненным гармоническим языком. Итогом этой длительной подготовки является кульминационный раздел от т. 206 с ремаркой *il piu forte possibile*. Учитывая последующее

развитие, следует избегать ярко выраженного *ritenuto* и постоянных акцентов. Раздел *Presto con fuoco* в исполнительском плане выстраивается на позиционной технике, с предельно точным исполнением пауз и акцентов и одновременным облегчением левой руки: (тт. 208-213) (пример 3.3.4.).

Сохранение единого темпа, опора на длинные ноты поможет исполнителю в техническом плане сыграть весь этот раздел. Отметим, что т. 240-241 является вариантом связующей партии из т. 52, объединяя всю *Балладу* интонационно-тематическими связями. В восходящем гаммообразном пассаже (тт. 142-145) возникает восходящая большая секунда в мелодической линии аккордов левой руки, которая должна быть выделена и подчеркнута. В тт. 246-248 мелодическую линию восьмыми длительностями следует исполнять максимально выразительно, противопоставляя ее последующему гаммообразному пассажиру шестнадцатыми. Октавы на триольном ритме исполняются максимальным *legato*. Заключительный раздел *Баллады* также требует от пианиста сосредоточенности, без лишнего *ad libitum* в замедлениях-ускорениях и контрастных сопоставлениях пассажей и аккордовых последовательностей.

Музыкальный текст *Баллады F-dur №2 op. 38*, на наш взгляд, дает четкое представление исполнителю об общей концепции и ее технической реализации, о вопросах формообразования, создания целостной драматургии. Вторую *Балладу* сам композитор именует *Польской балладой*, подчеркивая тем самым национально-патриотическое начало этого опуса. Вместе с тем, в ней очевидны интертекстуальные связи с другими произведениями Ф. Шопена и семантической природой отдельных жанров, характеризующих романтический контекст. Подобный герменевтический тип анализа помогает осмыслить глубинные ассоциативные значения этих опусов.

В этом контексте рассмотрим процесс интеграции в первичные жанровые модели вторичных жанров (например, баркарола в балладе, похоронный марш в прелюдии и т.д.). Использование вторичных жанров образует сложную семантическую платформу, является демонстрацией заложенного в ней музыкального кода. Для текстов Ф. Шопена характерно включение в основную жанровую модель, т.н. жанров «популярной музыки» для его времени. Их появление является своего рода авторским комментарием, музыкальной историей, которая для подготовленного слушателя понятна «без слов».

Музыкально-тематический материал *Второй Баллады* представлен двумя жанровыми моделями – сицилианой и виртуозным романтическим этюдом. Первый интертекстуальный код представлен в сравнении вступления *Баллады* (тт. 1-5) (пример 3.3.5.) и второй темы *Ноктюрна op.37 № 2 G-dur* (пример 3.3.6.). Заложенные в

основе *Баллады* противоположные по образной характеристике музыкальные темы формируют разные подходы к их реализации. В первой теме обращает внимание затактовая структура, подтверждающая ее лирический характер, вместе с длящейся динамической градацией *p* (тт. 1-46) и предельным *legato* в кантилене. Длинная фразировка, непрерывное развитие мелодической линии, мягкое туше, – все эти музыкально-стилистические характеристики должны быть проработаны в исполнительском плане. Окончание темы подготавливает внимание к следующему этапу развития – *smorzando*, утверждение *F-dur* (тт. 44-46).

Вторая тема (*Presto con fuoco*, т. 47) определяется комплексом «шумановских» музыкальных образов, полных порывов, смятения, внутренней нестабильности. Динамический нюанс *ff* здесь должен пониматься исполнителем как содержательная характеристика музыкального образа, подразумевающая контраст с предыдущей темой, общий взрыв эмоций. Следует избегать открытого ударного звукоизвлечения, стараясь исполнять октавные «взлеты» в левой руке на максимальном *legato*. Конфликт усложняется комплементарным типом фактуры, удвоенными нотами, охватом широкого диапазона.

В техническом отношении данная *Баллада* представляет собой сложное объединение разных типов фактуры, мелодического движения, агогических нюансов и т.д. Так, например, в восходящих стремительных пассажах (от т. 50 и далее) в правой руке используется техника «пре-подготовки» (без отрыва первого пальца позиция руки перемещается на следующее созвучие). Каждая краткая музыкальная фраза в этом разделе имеет внутреннюю динамическую вилку *crescendo-diminuendo* и быструю смену педали (следовать редакторским указаниям). Вторая тема (тт. 46-48) (**пример 3.3.7.**) также дает возможность размышлять об интертекстуальном коде, связанном с т. н. патетическими образами и их героическим топосом. Этот тип высказывания характерен для *Этюдов* Ф. Шопена, что подтверждается примером *Этюда* op. 25 № 11 (тт. 3-5) (**пример 3.3.8.**).

Начиная с т. 63 конфликт и драматизм развития усиливается синтезом двух тематических комплексов (в правой руке сдерживающие порыв аккорды с характерной пунктирной ритмоформулой первой темы и «рокошующие» пассажи в левой руке). Всё это приводит к первой крупной кульминации (тт. 69-70). Постепенный уход и успокоение характеризуют следующий этап развития вплоть до возвращения первой темы (т. 83). Однако в кажущемся на первый взгляд «спокойствии» данного раздела, активную функцию развития на себя принимает гармоническая сторона (тт. 95-107). Тональная нестабильность, цепь модуляций, углубление в сторону бемольных (тт. 98-107), а затем диэзных (тт. 115-119) тональностей, является подтверждением особой семантической

роли гармонического языка в концепции целого. Новая кульминационная волна (тт. 112-115) завершается временным успокоением, остановкой на доминантовом органном пункте для того, чтобы стать точкой отсчета для финальной драматической развязки.

Проведение второй темы (*Presto con fuoco*, т. 141) определяется новым тональным устоем – *d-moll*. Отметим, что в семантическом отношении акцент на этой скорбно-трагической тональности выстраивает ассоциативную цепочку «ре-минорных» романтических опусов (Ф. Шуберт, Р. Шуман и т.д.). Развитие целого направлено к развязке, что подчеркивается ремаркой *sempre f* (от т. 155), которая создает буквально на физическом уровне ощущение растущей силы, неотвратимости силы судьбы. Однако и в рамках этой ремарки следует очень гибко подходить к интерпретации данного фрагмента, выполняя некоторые динамические градации и постепенное *crescendo*. В техническом отношении необходимо уделить особое внимание партии левой руки (от т. 157), в которой октавные ходы, основанные на второй теме, следует исполнять максимально на *legato*, синхронно сочетая их с гармоническими «покачиваниями» в правой руке (в данном случае ее следует несколько облегчить).

В коде *Второй баллады* (*Agitato*, т. 169) отметим особое эмоциональное состояние, подчеркнутое указанной темповой ремаркой. Доминирование развития тематического материала второй темы усиливает драматический накал раздела. В исполнительском отношении обратим внимание на характерную фактурную особенность в его начале: в левой руке короткие фразы разбиваются на линию октавного баса (от т. 169), исполняющегося на подчеркнутом *staccato* и «задыхающиеся» мелодизированные реплики, которые следует вести с постоянным внутренним развитием. Учитывая эмоциональное напряжение предыдущих разделов, исполнителю необходимо распределить запас сил и выстроить логику развития коды до самой последней точки. Важнейшим фактором здесь является темп, который нужно несколько сдерживать, не позволяя «захлебываться» фразам. Начиная с т. 177 рекомендуется применять технику кистевого касания руки с клавиатурой, следить за отсутствием зажатия и перенапряжения. Наиболее сложным в техническом отношении является раздел от т. 185 и до конца *Баллады*. Напряжение усиливается за счет соединения тематических элементов двух тем, усложнения гармонического развития, чередования более длинных и коротких фраз. Финальное послесловие после динамического обрыва на *sf* (т. 197) возвращает остов первой темы в *a-moll* в динамическом оттенке *pp*. В завершении *Баллады* (тт. 197-204) (**пример 3.3.9.**) возникает интертекстуальная отсылка к *Ноктюрну* op. 37 №2, который также, «истаивает», оставляя ощущение недосказанности (тт. 133-139) (**пример 3.3.10.**).

Баллада *As-dur* №3 op. 47 Ф. Шопена отличается высокой технической сложностью, требующей от пианиста многоуровневой работы над всеми элементами музыкального текста. Прежде всего, обращает внимание многослойная фактура оркестрового типа. Опора на танцевальную формулу (элементы мазурки), размер 6/8, светлая семантика тональности *As-dur* делают ее своеобразным лирическим центром в жанровой группе фортепианных *Баллад* композитора. Во вступлении *Баллады* (тт. 1-6) возникает мысль о приглашении к танцу, что подчеркивается музыкальными фразами вопросительного характера. Возникает идея романтизации жанра танца в соответствии со стилем самого Ф. Шопена, его особым туше. Начинать исполнение *Баллады* следует с легкого *crescendo*, выделяя мелодическую линию в правой и левой руке, выразительно очерчивающую диалоговую структуру данного раздела. Здесь естественно действует и общее правило – мелодии, движущиеся вверх, ускоряются, мелодии, движущиеся вниз, замедляются. Для развития композиции целого первые 8 тактов *Баллады* имеют ключевое значение при последующих проведениях этой темы в переломных моментах драматургии (тт. 1-6) **(пример 3.3.11.)**.

Следующий этап развития (тт. 13-35) связан с выпуклыми маршевыми ритмами и виртуозными расходящимися пассажами в обеих руках. При этом внимание должно быть направлено на выделение мелодической линии в среднем (альтовом голосе) на фоне пассажей в правой руке и аккордов в левой (тт. 34-35). В тексте *Баллады* много «говорящих» деталей (фразировка, динамика, паузы), создающих целостную композицию и требующих тщательной аналитической и пианистической проработки (например, т. 9 и т. 11, контрастирующие друг с другом в динамических оттенках *f – p* и как бы создающие образы мужского и женского начал) (тт. 9-11) **(пример 3.3.12.)**.

Общая фактурная плотность должна быть облегчена за счет изящной, прихотливой ритмической стороны и изысканной мелодики. В тт. 25-36 внимание не должно рассеиваться на предельную детализацию (обилие орнаментики, акцентов, частая смена педали), стремиться необходимо к итогу этого развития в тт. 34-35 и последующей репризе. Начало основной темы (тт. 52-54) не должно останавливать развитие целого и в этом отношении, думается, убедительно решение К. Цимермана играть ее в несколько более подвижном темпе, несмотря на то, что редактор оставляет раздел без дополнительных ремарок. Утонченность характера этой темы определяется комментарием *mezza voce*, короткими мотивами, снабженными динамическими вилочками, обилием коротких пауз-вздохов, чередованием приемов *staccato* (бас) и кратких *legato*. Начиная с т. 77 появляются заливованные ноты, которые усиливают напряжение и приводят к

кульминационной зоне на *ff* (тт. 81-83). Подчеркнем, что нередко в редакциях шопеновских текстов фортепианные лиги определяют взаимозависимость фразировки и пальцевой связанности при игре (тт. 52-54) (**пример 3.3.13**).

Новый раздел (т. 116) воспринимается как апофеоз эмоционально-лирического начала, однако это не открытое признание, а завуалированное высказывание, сдержанный порыв чувств (ремарка *sostenuto* в т. 136). Возвращение танцевальной темы в *As-dur* (тт. 144-145) осмысливается как воспоминание, ностальгия, через нее подготавливается следующий раздел (т. 157). Модуляция в *cis-moll* (*des-moll* можно рассматривать как энгармоническую замену минорной субдоминанты), насыщенная хроматизмами, мелодизированная линия баса (*legato*), ремарка *mezza voce*, длинная фразировка в правой руке, – всё это создает новый вариант основной темы, окрашивает ее в интонации некоторой горечи, разочарования и сомнения. Характерным приемом, создающим эффект недосказанности, неустойчивости, является ослабление сильной доли на *staccato* в конце каждой маленькой фразы и перенос акцента слабые доли такта (см. т. 157-159 и далее).

Кульминационная зона (т. 173) объединяет две темы и представляет собой яркий пример шопеновской многопластовой фактуры. Сложность заключается в совмещении разных типов фактуры, фразировки, мелодических остовов. Переход к следующему разделу связан с модуляцией в *H-dur* и настойчивой акцентировкой на *sf* звука *h*. Подобный нарративный прием следует рассматривать как голос Автора, подчеркивающего семантическое содержание данного перехода к коде. Отдельного внимания требуют непрерывно повторяющиеся басовые ноты, длинная фразировка, «говорящие» ремарки *smorzando* и *sotto voce*, укорачивание фразы до мотива и кратких интонаций-вздохов. Создание максимального контраста по сравнению с предыдущим развитием поможет исполнителю выстроить логически многоэтапную коду. В первой кульминационной зоне раздела (т. 213) следует несколько расширить движение, на второй же эмоциональной вершине (т. 231) композитор максимально обнажает жанровую первооснову танца, подчеркивая ее характерным типом сопровождения, охватом широкого диапазона, приемами *arpeggiato*. Финальный виртуозный нисходящий пассаж и утверждение *As-dur* представляются как утверждение апофеоза темы любви и света.

Баллада *f-moll* №4 оп. 52 выделяется во всей фортепианной романтической литературе как своеобразный *opus magnum*. Ее глубокое внутреннее музыкальное содержание облекается в не менее сложное техническое воплощение, что требует от пианиста определенной зрелости, опыта, широты кругозора. Самобытность этой *Баллады* заключается в наличии обилия семантических знаков-кодов (композиция целого,

организация фактурных приемов, ладогармонические акценты, ритмика и выразительная мелодическая линия), через которые Автор отсылает слушателя к внешнему контексту, перипетиям своей личной судьбы, общечеловеческим непреходящим ценностям.

О пристальном и неугасающем внимании исполнителей к *Четвертой Балладе* свидетельствуют данные, предоставленные *Национальным институтом имени Ф. Шопена*. По статистике 18 конкурсантов последнего *Конкурса им. Шопена* (2021 год) продемонстрировали свои интерпретации именно данного опуса. В своей монографии американский исследователь Джеймс Ханекер (James Huneker) дает меткое сравнение *Баллады f-moll* с Моной Лизой в живописи, по его мнению, ее основная тема «содержит мелодию, исследующую самые потаенные уголки души» [148, с. 164]. Еще одно показательное определение принадлежит английскому пианисту и композитору Джону Огдону (John Ogdon, 1937-1989): «Трудно поверить, что максимум за 12 минут можно охватить опыт всей жизни» [153].

Противоречивость в характере изложения наблюдается уже буквально в первых тактах *Баллады*, где развитие верхнего голоса определяется динамической градацией *crescendo*, а мелодическая линия в левой руке уводится на *diminuendo*. Прием повторения ноты g^2 , усиливает доминантовую гармоническую функцию данного раздела (*C-dur / f-moll*) (тт. 1-5) (**пример 3.3.14**). Основная тема (т. 8) представляет собой мир образов лирических, кантиленных, окрашенных тонами того самого польского слова «*jał*». Через короткие сбивчивые фразы, смены акцентов, гармоническую неустойчивость композитор пытается донести до слушателя постоянный поиск, неустроенность собственной мятущейся души. Обращает внимание прием *staccato* в левой руке на 1-ю и 4-ю доли такта (размер 6/8), который следует исполнять не коротко, а с последующим горизонтальным ведением всей линии. Вторую тему (т. 37, *Ges-dur*) также необходимо проводить максимально связанно и широко, добиваясь динамического баланса между обеими руками. Достаточно прозрачная фактура, охват широкого диапазона, мелодизация гармонических вертикалей, полифонизация средних и нижних голосов создают для исполнителя ряд дополнительных технических нюансов, которые следует учитывать и отрабатывать. Кульминационный раздел (т. 125) вновь выявляет жанровую природу танца, которая подчеркивается характерным пунктирным ритмом, орнаментальными приемами в левой руке, агогическими нюансами (тт. 112-124). В репризе *Баллады* (т.135) усиливается полифоническое начало. Весь этот раздел насыщен сложными ладогармоническими переключениями (тт. 135-139) (**пример 3.3.15.**).

Подготовка коды – один из самых драматических моментов *Баллады*, в этой кульминационной зоне (тт. 195-200) сжимается время-пространство (ремарки *stretto*, *sf*, *fff*), концентрируются стремительные пассажи и аккордовая фактура. Д. Благой в отношении справедливо отмечает: «Конкретизации подобных обозначений может в известной мере помочь амплитуда и временное расстояние между предшествующими и последующими динамическими оттенками; как и во всех иных случаях, огромное значение приобретает здесь общий музыкальный контекст» [11, с. 86] (тт. 195-200) **(пример 3.3.16.)**. Три аккорда-удара – своеобразный музыкальный прообраз темы судьбы (т. 202) – следует представить, как драматургическую ситуацию перелома. Это не итог, но трамплин для подлинного финала, который композитор начинает с хорала-молитвы, сокровенного разговора (тт. 203-210; тт. 201-202) **(пример 3.3.17.)**.

Важнейшим композиционно-драматургическим моментом этого опуса является подготовка генеральной кульминации, которая должна остаться в сознании слушателей как драматический пик, стихийный обвал. В коде, словно в смертельном вихре-смерче проносится вся жизнь героя. Это наиболее сложный в техническом отношении музыкальный материал, требующий, буквально, пианистической выносливости: октавное движение в левой руке, стремительные пассажи двойными нотами, усложненные ритмически. Ф. Шопен на каждом новом этапе этого раздела меняет фактурные приемы (гаммы, арпеджио, аккорды), а с т. 227 до конца произведения выставляется ремарка *accelerando*, что усиливает общее смятение и состояние катастрофы-трагедии. Процесс интерпретации *Баллад* Ф. Шопена – тонкий, глубокий, требующий целого ряда составляющих, включающий виртуозные возможности пианиста и его психоэмоциональный тезаурус. В рукописях, оставленных композитором, в том числе его эпистолярном наследии, буквально по крупинкам можно собрать сведения о том, **как** исполнять *Баллады*. Композитор дает лишь отдельные указания относительно текстовых ремарок, выставляет именные посвящения, дающие новые посылы к изучению контекста жизни Ф. Шопена. Наиболее информативным источником являются свидетельства его учеников, систематизированные им исполнительские и методические рекомендации.

На протяжении практически двух столетий исполнители пытались подойти к некой «идеальной интерпретации» Ф. Шопена. Думается, решение следует искать в соотношении точного прочтения музыкального текста, воссоздании стиля, языка, понимании широкого ассоциативного поля и соответствующего исполнения. В стилистическом отношении необходимо осмысление разных типов декламации, которые диктуют мелодические кульминации и соответствующие смысловые акценты. В

отношении же уровня экспрессивности в *Балладах* следует найти баланс эмоционального психологизма и эстетической объективности. В этом контексте большую роль играют личностные, субъективные познавательные процессы и уникальные технические качества конкретного пианиста. Как справедливо указывает Р. Здобнов, исполнитель интерпретирует сочинение и в этом процессе «исполнительские выразительные средства дают возможность артисту полно раскрыть содержание произведения и выявить его форму, создавая исполнительский художественный образ» [49, с. 132]. Необходимо определенное единство онтологической звуковой формы, смыслового остова музыкального произведения и его репрезентативной формы через личность интерпретатора и последующей слуховой рецепции.

3.4. Выводы по главе 3

Мировая глобализация, полностью нивелировав национально-географические границы, изменила само понятие «исполнительская школа», сделав его главным критерием получения пианистом основного образования в определенном культурно-национальном пространстве.

Как констатируют исследователи, сегодня существует три основные ветви профессионального воспитания в сфере академического фортепианного искусства: *европейская, азиатская, американская*; главным феноменом фортепианно-исполнительского искусства XXI века стал выход на его «авансцену» представителей азиатской, в частности, китайской музыкальной культуры.

Анализ становления и развития китайской фортепианной школы второй половины XX – начала XXI века свидетельствует о её гетерогенной природе, сформированной на основе интеграции традиций западноевропейских, американских и русских исполнительских школ; культурный синтез, соединенный с высокой организацией учебного процесса, материально-технической обеспеченностью и целенаправленной ориентацией на участие в международных конкурсах, определяет уникальный типологический облик современного китайского пианизма.

Шопеновский репертуар, включая *Четыре баллады*, является устойчивым элементом образовательных программ всех уровней музыкального обучения в КНР; его освоение рассматривается как важнейший компонент профессиональной подготовки пианистов, способствующий формированию технической свободы, чувства стиля и аналитического мышления, при том, что для китайских исполнителей объективным вызовом остаётся интонационное освоение славянской музыкальной поэтики, требующей

постижения культурно-языковой специфики; в случае преодоления этих барьеров китайские пианисты демонстрируют высокий уровень конкурентоспособности, соединяя национальную исполнительскую энергетику с тонкой стилистической аутентичностью.

Обобщение выявленных интерпретационных подходов показывает, что в современной китайской шопениане (в данном случае *Баллад*) сочетаются тенденции к максимальной технической отточенности, интерес к эксперименту в рамках концертного формата и стремление к углублённому раскрытию драматургии музыкального текста; дальнейшее развитие этого направления представляется перспективным в контексте расширения репертуарной базы за пределы классико-романтического канона и интеграции более широких культурных контекстов в исполнительскую практику.

Сравнительный анализ современных прочтений *Баллад* Ф. Шопена европейскими, польскими, российскими, китайскими пианистами позволил рассмотреть особенности эволюции исполнительских традиций в направлении индивидуализации исполнительской интонации, а также понять, насколько различна трактовка пианистов европейской и азиатской культуры; в первом случае наблюдается тончайшая градация эмоциональных оттенков лирического модуса, заложенного в музыкальных текстах *Баллад*, опора на мощный контекстуальный фундамент эпохи романтизма и эмоционально-поэтическую формулу *jal*; прочтения музыкальной драматургии шопеновских опусов китайскими пианистами характеризуются доминантой виртуозного начала, эффектными контрастами и выразительностью героического типа тематизма.

На семантическом уровне фортепианная традиция прочтения *Баллад* в первые десятилетия XXI века сохраняет традиционный, *классический подход* к интерпретации, с бережным отношением к авторскому тексту, следованиям методике фортепианного *belcanto*, заложенной в композиторско-исполнительском стиле самого Ф. Шопена (Л. Карочча, Р. Блехач, М. Гарсия-Гарсия, А. Поночевный, Ю. Авдеева, Л. Генюшас, Д. Паскаль, Л. Бирди, М. Пашол, Сенг Чжин Чо, Фу Цун, Ли Юнди, Юйджа Ван, Рао Хао).

Аклассический (концертно-театральный – импровизационный) подход выражается в относительно свободном прочтении отдельных языково-стилистических элементов *Баллад* (свобода темпо-ритмики, выразительная импровизационность, театральная экспрессия и демонстративная виртуозность) некоторыми современными исполнителями (Я. Лисецкий, Б. Гросвенор, Х. Гримо, С. Отт, А. Султанов, Д. Трифонов, Х. Буниатишвили, Ланг Ланг, Брюс Лю, Вэньюй Шэнь, Чао Ванг) что не мешает, по-прежнему, считать правомерным понятие «пианистические традиции Шопена».

ОБЩИЕ ВЫВОодЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Проведённое диссертационное исследование, посвящённое интерпретации фортепианных *Баллад* Ф. Шопена в контексте национальных исполнительских школ, позволило выявить как глубокие историко-стилистические основания данного жанра, так и значимые трансформации исполнительских парадигм в социокультурной динамике XIX–XXI веков. На основе структурного, компаративного, культурологического и аналитического методов были получены обобщения, обладающие как теоретико-музыкальной, так и исполнительско-практической значимостью.

Были сформулированы следующие **основные выводы**:

1. Анализ баллады как художественного феномена романтической эпохи позволил выявить истоки и поэтику жанра, сформировавшегося на пересечении литературных, фольклорных и музыкальных традиций. Фортепианная баллада как жанр воплотила в себе характерные черты романтической поэмы – синтетической формы, сочетающей эпическое повествование с лирической интроспекцией. Происхождение жанра коренится в национально-исторической балладе, что обусловило его смысловую многослойность и универсальность как художественного носителя идей национального самосознания и романтической образности. Возникновение баллады в инструментальной музыке предопределено не только эволюцией жанровых форм, но и глубинными процессами романтического мировоззрения, в котором особое значение приобретает идея индивидуального высказывания, эмоциональной достоверности, интонационного «резонанса» между композитором и воспринимающим субъектом [107, 108].

2. Уточнена жанровая специфика фортепианных *Баллад* Ф. Шопена в контексте романтической эстетики. Баллада Шопена – это не просто новый инструментальный жанр романтической эпохи, но уникальная художественная форма, выходящая за пределы традиционного жанрового понимания и приобретающая статус индивидуализированной художественной модели с поэтическим, символическим и драматургическим измерением. Т.о. баллада Ф. Шопена является парадигматическим примером жанрообразующего процесса: в *Четырёх фортепианных балладах* композитор не только синтезирует поэтические и музыкальные модели, но и формирует новый тип драматургии, основанный на внутреннем конфликте, метафорической образности, развитии сквозного балладного напряжения. В структуре *Баллад* обнаруживается своеобразная «поэмность» (как выражение сквозного образного развития, внутренней сюжетности и композиционной целостности), которая становится не только стилевым индикатором эпохи, но и

концептуальной основой исполнительской интерпретации. Жанр предстает не как внешне заданная форма, а как результат интонационно-драматургического становления, отражающего мировосприятие романтического субъекта [107, 108].

3. Выявлены и систематизированы основные эстетические принципы национальных фортепианных школ (XIX–XX вв.), определяющих специфику интерпретации *Баллад* Шопена [104, 106]. Установлено, что каждая из школ представляет собой не только совокупность технических и стилистических приемов, но и глубинную культурно-историческую модель восприятия музыкального текста композитора:

- **польская школа** (Арт. Рубинштейн, К. Цимерман, Р. Блехач и др.) опирается на концепт благородной простоты, изящества формы, тембровой утонченности, сохраняя дистанцию от избыточной экспрессии; особое место занимает Арт. Рубинштейн как фигура кросс-культурного синтеза, его стиль представляет синтез польской школы с элементами русской звуковой поэзии и европейской артистической свободы; именно Арт. Рубинштейн предложил сбалансированную модель интерпретации *Баллад*, сочетающую эмоциональность и строгость, артистизм и почтение к шопеновскому тексту;

- **русская школа** (С. Фейнберг, В. Софроницкий, Л. Оборин, С. Нейгауз, С. Рихтер,) раскрывает философско-поэтическое ядро шопеновских *Баллад*, она отличается философичностью интонационного мышления, поэтичностью фразировки, стремлением к раскрытию глубинных пластов образного содержания, исполнительская «содержательность» становится ведущим принципом интерпретации; для С. Фейнберга и С. Нейгауза характерна особая «песенность» и поэтичность фразы, для С. Рихтера и Л. Оборина – монументальность драматургии, для В. Софроницкого – обращение к славянской мифопоэтике;

- **западноевропейская школа** (А. Корто, А. Фишер, М. Борофф) в интерпретации *Баллад* Ф. Шопена на протяжении XX века демонстрирует приверженность аутентичному прочтению текста при ярко выраженной индивидуализации исполнительской интонации, синтез содержательности и технической виртуозности, логику построения композиции; осмысление содержательного контента проявляется через осознание необходимости проникновения в глубину национальной польской культуры, выразительные жанровые характеристики музыкальных тем (Д. Паскаль); в интерпретациях А. Корто ощутим «нерв» французского романтизма, тогда как А. Фишер предлагает аналитически выстроенную драматургию с высокой степенью художественного самосознания; вместе с ясной метроритмической выдержанностью чувствуется ощущение особой свободы –

европейская фортепианная традиция позиционирует более гибкий подход к трактовке агогических и динамических оттенков, к *tempo rubato* (М. Альгерих, М. Поллини).

4. Прослежена эволюция интерпретационных стратегий в условиях глобальной музыкальной сцены XXI века [105, 160], где наблюдается существенное расширение культурного и географического поля исполнительских практик, характеризующееся глобализацией пианистических школ, стилистическим плюрализмом и ростом значимости дальневосточной (в частности, китайской) пианистической традиции:

- представители **азиатской традиции** (Юйджа Ван, Ли Юнди, Фу Цун, Брюс Лю, Чао Ванг) – в интерпретации шопеновских *Баллад* часто делают акцент на виртуозность, контрастность драматургии и яркость звучания; их подход можно охарактеризовать как «эффектный романтизм», в котором героико-эпический модус подтвержден блестящей техникой; при этом сохранена приверженность классическим моделям музыкального мышления, основанным на *belcanto* и логике драматургической архитектоники;

- исполнители **европейской традиции** в трактовке *Баллад* Ф. Шопена – Ю. Авдеева, Л. Генюшас, Л. Дебарг, М. Пашол, Д. Трифонов, Я. Лисецкий – представляют широкий спектр интерпретационных стратегий: от рационально выстроенной драматургии до свободных субъективных трактовок; отметим тенденцию к «реставрации» шопеновского текста – стремление избавиться от позднеромантической избыточности, восстановить метроритмическую строгость и звуковую прозрачность при сохранении выразительности и художественной убедительности (в интерпретациях Л. Гарсия-Гарсия, А. Поночевного, Сэнг Чжин Чо и др. ощущается стремление к балансируемому звуковому идеалу, близкому эстетике Ф. Шопена);

- глобальный художественный контекст обусловил возникновение новых моделей интерпретационного мышления, в которых происходит взаимодействие традиции и индивидуализации; некоторые исполнители *Баллад* Ф. Шопена – Х. Гримо, Х. Буниатишвили, Б. Гросвенор – демонстрируют индивидуалистский подход, позволяющий говорить о «новом романтическом субъективизме», в котором границы между текстом и интерпретатором становятся особенно подвижными; выявлена устойчивая тенденция к **сдвигу акцента в сторону индивидуальной интерпретаторской модели**, в которой исполнитель стремится не столько к иллюстративности или имитации традиционного прочтения, сколько к самостоятельному художественному осмыслению текста; тем не менее, наличие глубокой стилистической интуиции и способности к образно-семантическому синтезу остаётся необходимым условием интерпретационного успеха.

5. Автором данного исследования, являющимся практикующим исполнителем и педагогом, **обоснована современная художественная значимость и методологическая актуальность шопеновских пианистических традиций** как живой и развивающейся формы музыкального общения; продемонстрировано, что несмотря на смену эпох, вкусов и исполнительских установок, фортепианная баллада Ф. Шопена остаётся репертуарной формой, способной активизировать как культурно-историческую память, так и личностное переживание исполнителя. Концепт интерпретаторского «резонанса», введённый в настоящее исследование, определяет высшую степень художественной реализации произведения: она достигается в том случае, когда между исполнительской личностью и авторским замыслом возникает подлинное эмоционально-интеллектуальное сопричастие. Именно этот феномен обеспечивает возможность реализации *Баллад* как произведений высокого духовно-эстетического значения в актуальном концертно-исполнительском и педагогическом контексте. Интерпретация данных произведений требует от исполнителя не только технического мастерства, но и глубокого понимания архетипического содержания, символического языка и поэтической логики. Именно поэтому фигура исполнителя в этом жанре приобретает значение соавтора, формирующего звучащую версию композиторского замысла [159].

РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Расширить аналитический диапазон исследования жанра фортепианной баллады, сосредоточив внимание на сочинениях композиторов XX–XXI вв., не вошедших в орбиту настоящего исследования, с целью выявления новых стилистических тенденций, трансформаций авторской интерпретации жанровой модели баллады, уделив особое внимание произведениям, отражающим национально-культурную специфику, полистилистические приёмы и влияния традиции шопеновской баллады на современное композиторское мышление.

2. Обогащить методологический инструментарий изучения фортепианной баллады междисциплинарным подходом, объединяющим усилия музыковедов, концертирующих исполнителей, специалистов в области музыкальной педагогики, психологии восприятия и культурологии, что позволит раскрыть комплексный характер феномена исполнительской интерпретации как креативного процесса, формирующегося на пересечении текста, стиля, личностного опыта и социокультурного контекста.

3. Развивать практику сравнительного анализа интерпретаций фортепианных *Баллад* Ф. Шопена в прочтении современных пианистов с привлечением более широкого круга аудио- и видеоматериалов, охватывающих представителей различных исполнительских школ. Подобный подход позволит более точно охарактеризовать особенности национальных традиций, индивидуальные стилевые почерки, интерпретационные тенденции, а также дать оценку эволюции исполнительского подхода в условиях глобализации и расширения репертуарных стандартов.

4. Интегрировать результаты проведённого исследования в содержание учебных программ по профильным дисциплинам (*История исполнительского искусства, Методика преподавания фортепиано, Дидактика преподавания специальных дисциплин, История зарубежной музыки, Анализ музыкальных форм*) в высших музыкальных учебных заведениях. Данный шаг будет способствовать углублению аналитического и эстетического восприятия студентами романтического фортепианного репертуара и формированию у них навыков интерпретационного мышления.

5. Усовершенствовать методико-исполнительские рекомендации, связанные с изучением и исполнением *Баллад* Ф. Шопена посредством создания систематизированных методических пособий, включающих как аналитико-интерпретационные схемы, так и предложения по технической и выразительной работе с текстом. Особое внимание целесообразно уделить формообразованию, выразительным средствам и трактовке драматургических узлов данных произведений.

6. Активнее внедрять в образовательный процесс средних и высших музыкальных учебных заведений анализ и интерпретацию *Баллад* Шопена как средства повышения общего уровня исполнительской культуры, педагогической компетентности и художественного вкуса. Такие занятия могут быть использованы на индивидуальных уроках, в рамках мастер-классов, семинаров, практикумов.

7. Формировать архивный фонд видео- и аудиозаписей исполнений фортепианных *Баллад* Шопена ведущими пианистами различных исполнительских школ, что станет ценным ресурсом для последующих научных исследований, а также практическим инструментом для сравнительного анализа в учебном процессе. Данный архив может послужить основой для создания электронных образовательных платформ.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском и украинском языках:

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра. В: С.С. Аверинцев. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. Москва: Наука, 1986, с. 104-116.
2. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики. Владивосток: Дальнаука, 2015. 238 с.
3. Акишина Е. М. Проблемы интерпретации содержания музыкальных произведений Альфреда Шнитке. Москва: Изд-во Форум, 2013. 208 с.
4. Алексеев М. П. Народные баллады Англии и Шотландии. В: История английской литературы. Москва-Ленинград: Изд-во Академии Наук СССР, 1943, т. 1, с. 218-233.
5. Альспектор И. Я. Алёша Султанов: монографический очерк. www.alexeisultanov.ru/archive1 (дата обращения 20.08.2023).
6. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник, 1987, вып. 6, с. 5-44.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
8. Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады. Петрозаводск: Карельское книжное издательство, 1966. 72 с.
9. Балтер Г. А. Баллада фа мажор Шопена (к вопросу о программности). В: От Люлли до наших дней. Москва: Музыка, 1967, с. 71-92.
10. Бегичева О. В. Баллада в опере как проблема «текста в тексте». В: Музыкальное содержание: пути исследования. Сб. материалов науч. чтений. Майкоп: Изд-во Магаринов О. Г., 2012, с. 61-74.
11. Благой Д. Д. Избранные статьи о музыке. Москва: Москва, 2000. 256 с.
12. Борев Ю. Б. Эстетика. Москва: Высшая школа, 2002. 511 с.
13. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1987. 165 с.
14. Буслаева Н. В. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства. Дис. канд. иск. Нижний Новгород, 2006. 178 с.
15. Бэлза И. Ф. Облик Шопена – правда и вымысел. В: Венок Шопену. Сб. ст. Москва: Музыка, 1989, с. 33-62.

16. Бэлза И. Ф. Шопен. Москва: Музыка, 1991. 137 с.
17. Вартанов С. Я. Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры. Автореф. дис. док. иск. Саратов, 2013. 65 с.
18. Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. В: Погружение в классику. 2014. <http://www.intoclassics.net/news/2014-05-05-25876> (дата обращения 02.06.2021).
19. Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII в. и «поэтизация» культур. Дис. док. филол. наук. Самара, 2003. 409 с.
20. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Гослитиздат, 1940. 648 с.
21. Виеру Н. И. Драматургия баллад Шопена. В: Сб. ст. О музыке. Проблемы анализа. Москва: Советский композитор, 1974, с. 219-245.
22. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Москва: Классика – XXI, 2003. 100 с.
23. Власенко Т. Д. Типология сюжетов русской романтической баллады. В: Проблемы типологии литературного процесса. Пермь: Изд-во Пермского гос. университета, 1982, с. 20-29.
24. Волик О. О. Класичне та аklasичне у виконавських інтерпретаціях Етюдів ор. 25 Фридерика Шопена. В: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Зб. наук. праць. Київ: НМАУ ім П. І. Чайковського, 2018, с. 39-48.
25. Волик О. О. Поетика етюдів Фридерика Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації. Дис. доктор філософії. Київ, 2021. 228 с.
26. Генюшас Л. <https://permopera.ru/people/lukas-genyushas/> (дата обращения 17.04.2024).
27. Глебов И. Шопен. Опыт характеристики. Москва: Светозар, 1923. 50 с.
28. Голубовская Н. И. Искусство педализации. Ленинград: Музыка, 1973. 96 с.
29. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве. В: Выдающиеся пианисты-педагоги об исполнительском искусстве. Москва-Ленинград: Музыка, 1966, с. 101-109.
30. Григорьев Л. Г. и др. Современные пианисты. Москва: Советский композитор, 1985. 470 с.
31. Григорьева Г. В. Мотив инобытия в интонационном строе романтической музыки. В: Музыкальная академия, 2018, № 1, с. 124-130.
32. Грицевич В. С. История стиля в фортепианном искусстве. Москва: МГК, 2000. 148 с.

33. Гугнин А. А. Народная и литературная баллада: судьба жанра. В: Поэзия западных и южных славян и их соседей. Развитие поэтических жанров и образов. Сб. статей. Москва: Индрик, 1996, с. 74-92.
34. Гугнин А. А. Постоянство и изменчивость жанра. В: Эолова арфа: Антология баллады. Москва: Высшая школа, 1989, с. 7-26.
35. Гудкова С. П., Пивкина Е. В. Историко- и теоретико-литературные аспекты изучения жанра баллады. В: Филологические науки. Вопросы теории и практики, 2018, № 9(87), с. 248-251.
36. Гудкова С. П., Пивкина Е. В. Жанровая природа баллады в теоретическом осмыслении отечественного литературоведения. В: Гуманитарные науки и образование, 2015, № 2, с. 104-108.
37. Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки. СПб: Из-во им Н.И. Новикова, 2019. 420 с.
38. Дедусенко Ж. В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции. Дис. канд. иск. Киев, 2002. 208 с.
39. Друскин М. С. Нотный текст: особенности и воспроизведение в исполнении. В: М. С. Друскин. Очерки. Статьи. Заметки. Ленинград: Музыка, 1987, с. 210-220.
40. Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика. Автореф. дис. док. иск. Ростов-на-Дону, 2015. 34 с.
41. Жигачева М. В. Эволюция жанра баллады в русской поэзии 60-80-х годов XX века. Дис. канд. филол. наук. Москва, 1993. 197 с.
42. Жимолостнова В. В. Баллада и основные тенденции развития жанра в аспекте преемственности фольклорной и романтической традиций. В: Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Сб. научн. тр. Київ: вып.24, 2003, с. 176-183.
43. Жимолостнова, В. В. Ретроспекция развития и этнокультурные особенности жанра баллады европейского региона. В: Теоретичні та практичні питання культурології. Мелітополь: Сана, 2002, с. 48-71.
44. Жирмунский В. М. Английская народная баллада. В: Английские и шотландские баллады. Москва: Наука, 1973, с. 87-103.
45. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 232 с.
46. Заборин С. В. Шопениана Падеревского как феномен польской исполнительской культуры. Дис. канд. иск. СПб., 2015. 195 с.

47. Зенкин К. В. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад. В: Научный вестник Московской консерватории, 2010, № 3, с. 71-83.
48. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва: Московская государственная консерватория им. Чайковского, 1995. 151 с.
49. Здобнов Р. Н. Исполнительство – род художественного творчества. В: Эстетические очерки. Москва: Музыка, 1967, с. 98-149.
50. Ивашкевич Я. Л. Шопен (перевод с польского). Москва: Молодая Гвардия. 1963. 304 с.
51. Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма. В: Русский романтизм. Ленинград: Наука, 1978, с. 138-163.
52. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. СПб: Из-во Петрополис, 2003. 368 с.
53. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ИПЦ «Факел», 2001. 368 с.
54. К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. По материалам юбилейных конференций 2010 года. СПб.: Изд-во СПб. Политехнический Университет, 2011. 316 с.
55. Как исполнять Шопена. Сб. ст. Сост. Засимова А. В. Москва: Классика-XXI, 2021, с. 236.
56. Каньский Ю. Из истории польского искусства XX века. В: Советская музыка, 1979, №7, с. 111-114.
57. Кимеклис Г. России пророки не нужны (интервью с А. Султановым). <http://www.alexeisultanov.ru/archive3> (дата обращения 22.08.2023).
58. Клечинский Я. Как исполнять Шопена? СПб: тип. М. Ф. Пайкина, 1897. 103 с.
59. Конен В. Д. История зарубежной музыки: учебник для консерваторий. Вып. 3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Москва: Музыка, 1981. 533 с.
60. Копылова Н. И. Фольклоризм поэтики баллады и поэмы русской романтической литературы первой трети XIX века. Автореф. дис. канд. филол. наук. Воронеж, 1975. 23 с.
61. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Дис. д-ра иск. Москва, 2007. 453 с.

62. Корыхалова Н. П. Звукозапись и проблемы музыкального исполнительства. В: Музыкальное исполнительство. Сб. ст. Москва: Музыка, 1973, с. 102-137.
63. Корябин И. Н. Юнди Ли. Биография. <https://www.belcanto.ru/yundi.html> (дата обращения 20.09.2023).
64. Кравцов Н. И. Славянская народная баллада. В: Проблемы славянского фольклора. Москва: Наука, 1972, 176-199.
65. Кремлёв Ю. А. Фредерик Шопен: очерк жизни и творчества. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960. 704 с.
66. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв. СПб: Лань, 2006. 432 с.
67. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. Москва: Классика-XXI, 2014. 148 с.
68. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва-СПб: Из-во Центр Гуманитарных инициатив, 2015. 208 с.
69. Магомедова Д. М. Баллада. В: Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. Москва: Изд-во Кулагиной, 2008, с. 26-27.
70. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. В: Л. А. Мазель. Исследования о Шопене. Сб. ст. Москва: Советский композитор, 1971, с. 159-208.
71. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработок в методико-теоретической литературе XVI-XX веков. Москва: Музыка, 1990. 186 с.
72. Мальцев С. М. Метод Лешетицкого. СПб.: BVM, 2005. 224 с.
73. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва: Музыка, 1966. 219 с.
74. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
75. Мерилай А. Э. Вопросы теории баллады. Балладность. В: А. Э. Мерилай. Поэтика жанра и образа: труды по метрике и поэтике. Тарту: Тартуский ун-т, 1990, с. 3-21.
76. Меркулов А. М. Русская фортепианно-исполнительская школа или школы? В: Музыка в системе культуры. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. Мусоргского, 2014, с.157-181.
77. Механошина О. В. Повествовательные жанры инструментальной музыки. Дис. канд. иск. Н. Новгород, 1998. 150 с.

78. Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам. Москва: Музыка, 1967. 118 с.
79. Михайлов М. К. Стил в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
80. Мищенко М. П. Падеревский о tempo rubato. В: К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана, сб. ст., сост. Брагинская Н.А. СПб: Изд-во Политехнического университета, 2011, с. 109-123.
81. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации. Киев: Клякса, 2013. 272 с.
82. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
83. Назайкинский Е. В. Стил и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
84. Нейгауз Г. С. Концерты Станислава Нейгауза. Воспоминания сына. Шопен. <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/stanislav-neihaus-chopin/> (дата обращения 09.11.2022).
85. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. Москва: Советский композитор, 1975. 528 с.
86. Никольская И. И. От Шимановского до Лютославского и Пендеревского. Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. Москва: Советский композитор, 1990. 332 с.
87. Никонов В. А. Баллада. В: Краткая литературная энциклопедия, 1962, т. 1, с. 420.
88. Олейничак Я. Для меня, как и для всех польских пианистов, Шопен – в душе, в сердце. https://gnessinka.ru/ru/events/yanush-oleynichak-dlya-menya-kak-i-dlya-vsekh-polskikh-pianistov-shopen-v-dushe-v-serdtse/?sphrase_id=33229 (дата обращения 21.12.2022).
89. Рабинович Д. А. Исполнитель и стил. Москва: Классика-XXI, 2008. 208 с.
90. Рабинович Д. А. Шопен и шопенисты. В: Фридерик Шопен. Статьи и исследования. Москва: Советский композитор, 1960, с. 323-360.
91. Раппопорт С. Х. Эстетические очерки. Москва: Музыка, 1967. 455 с.
92. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Москва: Советский композитор, 1978, т. 1, 648 с.
93. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Москва: Музыка, 1983, т. 1. 213 с.
94. Скорбященская О. А. Шопен-пианист. В: Музыкальное образование и воспитание в России, странах СНГ и Европы в XXI веке. Состояние и перспективы. СПб.: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008, с. 338-369.

95. Смирнов М.А. К вопросу о национальном исполнительском стиле. В: Эстетические очерки. Москва: Музыка, 1977, с. 153-167.
96. Смирнова М. В. Сопоставляя интерпретации. СПб.: Сударыня, 2003. 228 с.
97. Смирнова М. В. Еще раз о шопенистах. В: Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX-XX веков: идеи, личности, школы. Сб. статей по материалам международной научной конференции. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012, с. 141-151.
98. Соколова В. К. Баллады и исторические песни (о характере историзма баллад). В: Советская этнография, 1972, № 1, с. 52-57.
99. Софроницкий В. В. О Шопене. В: Советская музыка, 1960, №2, с. 47-48.
100. Стогний И. С. Интерпретация. Идея? Необходимость? Неизбежность? В: Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия. Сб. ст. по матер. международной научной конференции 6-9.04.2009. Москва: Человек, 2010, с. 328-340.
101. Томашевский М. А. Шопен. Человек, творчество, резонанс. Москва: Музыка, 2011. 840 с.
102. Тропп В. М. К юбилею А. Рубинштейна. В: Советская музыка, № 1, 1979.
103. Тюлин Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. Москва: Музыка, 1968. 66 с.
104. Усачев А. Н. Баллады Ф. Шопена в контексте исполнительских традиций XX – начала XXI века. В: Intertext. Кишинев: ULIM, 2025, №1 (65), с. 183-191. <https://doi.org/10.54481/intertext.2025.1.19>
105. Усачев А. Н. Баллады Ф. Шопена в концертном репертуаре пианистов XXI века: исполнительский резонанс. Сб. научн. статей XI-международной научн-практ. конф. Гродно: ГГУ им. Я. Купалы, 2023, с. 219-224. https://elib.grsu.by/doc/opened/831566_359045pdf
106. Усачев А. Н. Проблемы исполнительской интерпретации произведений Ф. Шопена на примере Баллады №1, op. 23. В: Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică. Кишинев: Notograf Prim, 2022, с. 80-86. <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.1.15>
107. Усачев А. Н., Мельник Т. Ю. Вопросы музыкальной семантики Ф. Шопена в контексте эпохи романтизма. В: *Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare (ediția XIII)*. Матер. межд. научн. конф. Кишинев: Fox Trading SRL, 2021, т. 2, с. 139-145. <https://doi.org/10.52603/9789975351379>

108. Усачев А. Н., Мельник Т. Ю. Теоретические основы исполнительского анализа. În: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare*. Нац. научн. конф. Тезисы. Кишинев: АМТИИ, 10.12.2021, с. 15-16.
<https://amtap.md/assets/pdf/rezumat%C8%9Ba%20%20doctoranzilor...10.12.2021%20tipar.pdf>
109. Фасмер М. Ю. Баллада. Этимологический словарь русского языка (Russisches etymologisches Wörterbuch. пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачёва). Москва: Прогресс, 1986-1987. т. 1. 576 с.
110. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Москва: Музыка, 1965. 608 с.
111. Флиер Я. В. Статьи. Воспоминания. Интервью. Москва: Советский композитор, 1983. 270 с.
112. Фраёнова, О. В. Баллада. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1990, с. 51.
113. Хентова С. М. (сост.) Шопен, каким мы его слышим. Москва: Музыка, 1971. 310 с.
114. Холопова В. Н. Герменевтика, семантика и содержание (inhalt, content) музыки. In: *Philarmonica. International music journal*. 2014 – https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=31534 (дата обращения 01.06.2021).
115. Холопова В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика. В: Музыкальная академия, 2001, № 2, с. 34-41.
116. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб: Лань, 2001. 496 с.
117. Хоминьский Ю. М. Музыка польского Возрождения. В: Избранные статьи польских музыковедов. Москва: Музгиз, 1959, с. 21-92.
118. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы. Автореф. дис. канд. иск. СПб., 2008. 21 с.
119. Ху Ицзюань. Становление и развитие музыкального образования в Китае. Автореф. дис. канд. иск. Минск, 2010. 23 с.
120. Цуккерман В. А. Динамический принцип в музыкальной форме. В: Музыкально-теоретические очерки и этюды. Москва: Советский композитор, 1970, с. 19-120.
121. Цуккерман В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена. В: Фридерик Шопен: Статьи и исследования. Москва: Музгиз, 1960, с. 44-181.

122. Цыпин Г. М. Шопен и русская пианистическая традиция. Москва: Музыка, 1990. 95 с.
123. Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков. Автореф. дис. д-ра иск. Москва, 1995. 26 с.
124. Шекалов В. А. Сравнительный анализ различных исполнительских интерпретаций как метод музыкального воспитания. <http://art-education.narod.ru/Interpet.htm> (дата обращения 09. 11. 2022).
125. Ши Явэнь. Китайские пианисты – исполнители Фредерика Шопена в музыкальном пространстве Евразии в аспекте интонационного звучания. В: Гуманитарные науки, 2019, № 8, с. 117-122.
126. Шопен Ф. Письма. Москва: Музыка, 1976, т. 1. 525 с.
127. Шопен Ф. Письма. Москва: Музыка, 1980, т. 2. 467 с.
128. Шуман Р. Письма (1817-1840). Москва: Музыка, 1970, т. 1. 719 с.
129. Янушкевич А.С. Баллады В.А. Жуковского 1808-1814 гг. как поэтическая система. В: Проблемы метода и жанра. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1985, с.16-34.

На польском языке:

130. Bruliński M. Wobec społecznego i kulturowego fenomenu Chopinowskiego Igrzyska. In: Teksty o muzyce współczesnej. Poznań, Res Facta Nova, nr.21 (30), 2020, s. 133-141.
131. Dybowski S. Aleksander Michałowski. Rzecz o wielkim chopiniście i muzycznej Warszawie jego czasów. Warszawa: Selene, 2005. 310 s.
132. Dziebowska E. Chopin – romantyk, klasyk, modernista. In: Szkice o kulturze muzycznej XIX w., red. Z. Chechlińska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973. 95 s.
133. Eigeldinger J.-J. Friderik Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej. Kraków: Musica Iagellonica, 1995. 131 s.
134. Iwaszkiewicz J. Chopin. Krakow: PWM, 1966. 273 s.
135. Jasiński J. Ignacy Jan Paderewski: antologia / wybór i oprac. Poznań: Ars Nova, 1996. 259 s.
136. Kozubek L. Chopinowska tradycja wykonawcza. In: L. Kozubek. O wykonaniu dzieł Chopina. Warszawa: AMFC, 2003, s. 76-97.

137. Kronika Międzynarodowych konkursów pianistycznych im. Fryderyka Chopina 1927-1995 / opracowanie: I. Jarosz. Gdańsk – Warszawa: Romega, 2000. 304 s.
138. Lissa Z. F. F. Chopin. Warszawa: Uniw. Warszawski, Dział Wydawn., 1960. 333 s.
139. Perkowska M. Diariusz koncertowy Ignacego Jana Paderewskiego. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1990, s. 245-248.
140. Rezonans muzyki Chopina i interakcje w muzyce następnych pokoleń: materiały z sesji artystyczno-naukowej, red. K. Juszynskiej. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2010. 113 s.
141. Smendzianka, R. Jak grać Chopina: próba odpowiedzi. Warszawa: Międzynarodowa Fundacja im. Fryderyka Chopina, 2000. 230 s.
142. Szczepański R. Fryderykowi Chopinowi – Ignacy Jan Paderewski. Warszawa: Wydawnictwa Akcydensowe, 1991, s. 41-43.
143. W kregu muzyki Chopina: materiały z sesji naukowej / red. K. Juszynskiej. Łódź: Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów, 2011. 118 s.

На английском языке:

144. Ballade No. 4 (Chopin)
[https://en.wikipedia.org/wiki/Ballade_No._4_\(Chopin\)#cite_note-5](https://en.wikipedia.org/wiki/Ballade_No._4_(Chopin)#cite_note-5) (дата обращения 10.01.2024).
145. Blickstein E., Benko G. Chopin's Prophet. The Life of Pianist Vladimir de Pachman. Toronto: The Scarecrow Press, 2013. 443 p.
146. Cripps A. R. Chopin as a Master of Form. The Musical Times, vol. 55, no. 858, 1914, s. 517-519. <http://www.jstor.org/stable/910651> (accessed February 7, 2011)
147. Dziadek M. Chopin in Polish music criticism before the First World War. In: Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I). Warszawa: The Fryderyk Chopin Institute, 2011, s. 21-143.
148. Huneker James. Chopin: The Man and His Music. Dover: Music Publications, 1966. 272 p.
149. Kallberg J. Chopin at the Boundaries. Sex, History and Musical Genre. Harvard: University Press, 1998. 320 p.
150. Morski K. Interpretations of the Works of Chopin. A Comparative Analysis of Different Styles of Performance. In: K. Morski. Chopin in performance: history, theory, practice. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2004, s. 153-167.

151. Nestors of Polish Pianistics I: Stanislaw Szpinalski, Maria Wilkomirska, Jozef Turczynski, Aleksander Michalowski / oprac. M. Szraiber. Warszawa: Fryderyk Chopin Academy of Music, 2005. 200 s. Niecks F. Frederick Chopin as a Man and Musician. [London, 1888; rpt. Neptune City, N.J., n.d.]. London: Hansebooks, 2016. 388 p.
152. Niecks F. Frederick Chopin as a Man and Musician. [London, 1888; rpt. Neptune City, N.J., n.d.]. London: Hansebooks, 2016. 388 p.
153. Ogdon John. F. Chopin Ballade No. 4 ([https://en.wikipedia.org/wiki/Ballade_No._4_\(Chopin\)#cite_note-5](https://en.wikipedia.org/wiki/Ballade_No._4_(Chopin)#cite_note-5)) (accessed 10.03.2023).
154. Parakilas J. Ballads without words: Chopin and the Tradicion of Instrumental Ballade. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1992. 360 p.
155. Rink J. Chopin in Performance: Perahia's Musical Dialogue. In: The Musical Times 142, no. 187 (Winter, 2001). <http://www.jstor.org/stable/1004572> (accessed 01.02.2025).
156. Rosenberg D. Cleverland, The Plain Dealer, <https://www.andreyponochevny.com/press> (accessed 02.03.2023).
157. Samson J. The Four Ballades. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: University Press, 1992. 116 p.
158. The book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin. Warszawa, 16-22.02.1960. 755 p.
159. Usaciov A. The Ballads of F. Chopin in the performance and pedagogical practice of the PRC. Scientific research of the SCO countries: Synergy and integration October 14. Beijing, China, 2023, p.102-108. <https://doi.org/10.34660/INF.2023.69.69.451>
160. Usaciov A. The Fourth Ballad by F. Chopin in Performing interpretations. In: Studiul artelor si cultorologie: istorie, teorie, practica. Chisinau: Notograf prim, 2024, nr(46), p. 41-47. <https://doi.org/10.55383/amtap.2024.1.05>

На китайском языке

161. 卞萌. 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐出版社, 1996 年, 181 页.
Бянь Мэн. Становление и развитие китайской фортепианной культуры. Пекин: Изд-во Хуале, 1996. 181 с.
162. 王诤: 纪念 | 钢琴家陈萨忆傅聪: 一位优雅的绅士, 明媚如午后的暖阳. Ван Чжэн. Пианист Чэнь Са вспоминает Фу Цонга: элегантногo джентльмена [Электронный ресурс] https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10581148. – (дата обращения 29.12.2023).

163. 孟建军,柯歧.宝刀不老锋芒犹在——访钢琴家李名强[J].乐器, 2007年, 第4期: 12–14 页. Мэн Цзяньцзюнь. Старый конь борозды не испортит (Интервью с пианистом Ли Минцянь). В: Муз. Инструменты, 2007, № 4, с. 12-14.
164. 谢长庆.中国钢琴梦(四)——但昭义教授谈钢琴艺术 学习与教育[J].钢琴艺, 2005 年, 第 6 期: 40–43 页. Се Чанци. Китайская фортепианная мечта: профессор Дань Чжаои рассказывает об обучении фортепианному искусству. В: Фортепианное искусство, 2005, № 6, с. 40–43.
165. 孙继楠. 中国近现代音乐教育史纪年. —济南: 山东教育出版社, 2004. – 669 页. Сунь Цзинань. Хроника истории музыкального образования в Китае новейшего времени. Шаньдун: Образование провинции Шаньдун, 2004. 669 с.
166. 肖承兰.傅聪在钢琴演奏上的美学追求一次讲学谈起[J].人民音乐, 1999年, 第 8期: 16–20 页. Сяо Чэнлань. Эстетические поиски Фу Цонга в игре на фортепиано. В: Нар. Музыка, 1999, № 8, с. 16–20.
167. 傅雷, 傅聪. 傅雷与傅聪谈音乐. 北京: 团结出版社出版, 2006年, 361 页. Фу Лэй, Фу Цонг. Беседы о музыке. Пекин: Солидарность, 2006. 361 с.
168. 韩新安.但昭义坦言李云迪.人民音乐, 2001 年, 第 1 期: 12–17 页. Хань Синьань. Откровенный рассказ Дань Чжаои о Ли Юньди. В: Нар. Музыка, 2001, № 1, с. 12–17.
169. 朱元贞, 范民娟.傅聪先生大师班听课笔记[J].钢琴艺术, 2021 年, 第 4 期: 33–38 页. Чжу Юаньчжэнь. Заметки о мастер-классе Фу Цонга. В: Фортепианное искусство, 2021, № 4, с. 33-38.

На румынском языке

170. Bălan T. Chopin, poetul pianului. București: Editura Tineretului, 1968. 250 p.
171. Bălan T. Principii de pianistică. București: Editura Muzicală, 1966. 289 p.
172. Lipatti D. Scrisori. București: Grafoart, 2017, vol. 1. 510 p.
173. Paladi M. O istorie a pedagogiei pianistice în România secolului XX. Florica Musicescu, întemeietor de școală. București: Editura Didactică și Pedagogică, 2012. 136 p.
174. Teodorescu L. Aspecte ale metodei de predare a profesoarei Florica Musicescu. În: MUZICA [online]. 2011, Nr.1, p. 134-139. [accesat 31.05.2022]. Disponibil: <https://ucmr.org.ro/Texte/RV-1-2011-11.pdf>

Нотография:

175. Шопен Ф. Баллады для фортепиано. Полное собрание сочинений под ред. И. Падеревского. Варшава-Краков: Институт Фридерика Шопена. Польское музыкальное издательство, 1962, т. 3. 76 с.

176. Шопен Ф. Баллады для фортепиано под ред. К. Микули. СПб.: Композитор, 2018. 48 с.
177. Шопен Ф. Баллады для фортепиано (ред. К. Клиндворт). Москва: Музгиз, 1936. 45 с.
178. Шопен Ф. Баллады для фортепиано (ред. Г. Г. Нейгауза и Я. И. Мильштейна. Москва: Музыка, 2005.
179. Chopin Fr. Ballades pour piano de Fr. Chopin (Editor Louis Köhler). Braunschweig: Henry Litolff's Verlag, No.1048. 284 p.
180. Chopin Fr. Ballades (Editor Aleksander Michałowski). Warszawa: Gebethner and Wolff, n.d. (ca.1925). Plate G.6506 W.
181. Chopin Fr. Ballady (Editor Jan Ekier) (1913-2014) Paweł Kamiński (b. 1958). Publisher Info.Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina (second series), Series A, Vol.1. Kraków: PWM, 1997. Plate PWM 4927.

Видеозаписи (Video Recordings) *Четырех Баллад* Ф. Шопена

182. **Авдеева Юлиана.** (Yulianna Avdeeva). Ballade № 1 in G minor op. 23. <https://www.youtube.com/watch?v=R6IMAB5Awoo> (дата обращения 03.06.2024)
183. **Авдеева Юлиана** Chopin. Ballade no. 2 in F-major op. 38. Performed by Yulianna Avdeeva live in concert 16.07.2017, Gustav Mahler Saal, Toblach (I) GUSTAV MAHLER MUSIKWOCHEN. https://www.youtube.com/watch?v=KeMd1b3cWP4&ab_channel=S%C3%BCdtirolinconcert (дата обращения 22.09.2023).
184. **Авдеева Юлиана** (Yulianna Avdeeva). Chopin Ballade No. 3 op. 47 in A-flat major. Recital in Moscow (April 22, 2018). https://www.youtube.com/watch?v=k9SX_EcElII&ab_channel=MusicLover (дата обращения 15.09.2023).
185. **Лисецкий Ян.** Ballade № 1 in G minor op. 23. <https://www.youtube.com/watch?v=7NK7wm4vYNI> (дата обращения 22.06.2024)
186. **Мечетина Екатерина.** Ф. Шопен Ballade No. 2 in F major op 38. 9 января 2015, Большой зал Государственной Московской консерватории им. П.И. Чайковского. https://www.youtube.com/watch?v=nvNtml91-aM&ab_channel=3333lev (дата обращения 25.09.2023).
187. **Мечетина Екатерина.** Ф. Шопен Ballade No 3 in A-Flat op. 47. 9 января 2015, Большой зал Государственной Московской консерватории им. П.И. Чайковского. https://www.youtube.com/watch?v=-3tR_HwEaM0&ab_channel=3333lev (дата обращения 20.09.2023).
188. **Поночевный Андрей.** Chopin Ballade No. 4 In F Minor op. 52 <https://www.youtube.com/watch?v=aRjYdyOwUhk> (дата обращения 03.03.2024)
189. **Султанов Алексей.** Ballade № 1 in G minor, op. 23. Запись конца 90-х годов. https://www.youtube.com/watch?v=vBVJwszcoVk&ab_channel=Art%26Culture (дата обращения 15.09.2023).

190. **Султанов Алексей.** Chopin Ballade No.4 f-moll op. 52, XIII Международный конкурс пианистов имени Ф. Шопена (Варшава, 1995 г.) <https://www.youtube.com/watch?v=177avjdU2K0> (дата обращения 18.07.2023).
191. **Трифонов Даниил.** Ф. Шопен. Баллада № 2 in F Major op.38. Запись 2009 г. https://www.youtube.com/watch?v=WsBd91YmtP4&ab_channel=MUSIC-HOLLEY (дата обращения 18.09.2023).
192. **Blechacz Rafal.** Chopin Ballade No. 1 in G minor, Op. 23. https://www.youtube.com/watch?v=7_AIU_9iWlo (дата обращения 02.02.2024).
193. **Blechacz Rafal.** Chopin Ballade No. 3 op. 47 in A-flat major, 2005 <https://www.youtube.com/watch?v=biq5D2S4kK8> (дата обращения 04.02.2024).
194. **Bruce Liu.** Chopin Ballade No. 3 op. 47 in A-flat major, 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=DRhzAd7i58g> (дата обращения 15.07.2024).
195. **Buniatishvili Khatia.** Chopin Ballade No. 4 In F Minor op. 52 (студийная запись, 2015) <https://www.youtube.com/watch?v=uelpw00KYm8> (дата обращения 23.07.2023).
196. **Byrdy Łukasz.** Chopin. Ballade no. 2 in F-major op. 38. <https://www.youtube.com/watch?si=w9vORjWRiOf8AhPX&v=Q8esG2S68hE&feature=youtu.be> (дата обращения 04.05.2024).
197. **Carroccia Luigi.** Chopin. Ballade no. 2 in F-major op. 38. <https://www.youtube.com/watch?v=YhnOh6347cw> (дата обращения 01.08.2024).
198. **Chao Wang.** Chopin. Ballade no. 2 in F-major op. 38. <https://www.youtube.com/watch?v=tBMewt1GsIg> (дата обращения 20.06.2024).
199. **Debargue Lucas.** Chopin. Ballade no. 2 in F-major op. 38. <https://www.youtube.com/watch?v=IWzidQ2QwW0> (дата обращения 04.06.2024).
200. **Debargue Lucas.** Chopin Ballade No. 4 In F Minor op. 52, (студийная запись, 2016) <https://www.youtube.com/watch?v=44X0fjrm2k> (дата обращения 15.03.2024).
201. **Fou Ts'ong** plays Chopin Ballade No.3 op.47 <https://www.youtube.com/watch?v=bWnmjyEqOeI> (дата обращения 15.03.2024).
202. **Garcia-Garcia Martin.** Chopin Ballade No. 3 op. 47 in A-flat major. https://www.youtube.com/watch?v=5DCzo_VMH8o (дата обращения 03.08.2024).
203. **Geniušas Lukas.** Ballade № 1 in G minor op. 23 (first stage, 2010). https://www.youtube.com/watch?v=c_395Yx2TKA&ab_channel=ChopinInstitute (дата обращения 16.09.2023).
204. **Grimaud Helene.** Ballade № 1 in G minor op. 23 (студийная запись для Label: Denon Japan, Product Id: COCQ-83995-9, 1987). <https://www.youtube.com/watch?v=vU1a1Ux06uE> (дата обращения 02.08.2023).
205. **Grosvenor Benjamin.** Ballade № 1 in G minor op. 23. <https://www.youtube.com/watch?v=62dCbat9Rrs> (дата обращения 02.08.2024).
206. **Lang Lang** plays Chopin: Ballade No. 1 in G minor op. 23 https://www.youtube.com/watch?v=9n_owFNalEA&ab_channel=MrOsomatsu (дата обращения 01.09.2023).
207. **Lang Lang** plays Chopin: Ballade No. 2 <https://www.youtube.com/watch?v=iboWcPV9Kk0>

208. **Lang Lang.** Chopin Ballade No. 3 op. 47 in A-flat major. <https://www.youtube.com/watch?v=6-NnU5tkEs> (дата обращения 23.05.2024).
209. **Ott Alice Sara.** Ballade № 1 in G minor op. 23. https://www.youtube.com/watch?v=csqTX9E_mzE (дата обращения 15.07.2024).
210. **Pascal Denis.** Chopin. Ballade op.23 no. 1, Ballade op.52 no. 4. Masterclasse <https://www.youtube.com/watch?v=spQkbdek0VU> (дата обращения 15.03.2023).
211. **Paşol Mădălina.** Ballade № 1 in G minor op. 23. https://www.youtube.com/watch?v=d8CLnVsDsEc&ab_channel=M%C4%83d%C4%831inaPa%C8%99ol (дата обращения 02.03.2025).
212. **Rao Hao.** 4 Ballades <https://www.youtube.com/watch?v=JG3BjaaE8U0> (дата обращения 16.07.2024).
213. **Seong-Jin Cho.** Chopin Ballade No. 3 op. 47 in A-flat major. <https://www.youtube.com/watch?v=EwYILgumymo> (дата обращения 20.07.2024).
214. **Wenyu Shen.** Chopin Ballade No 1, g-moll, op.23, 2003 <https://www.youtube.com/watch?v=bIC2fzFVezM> (дата обращения 15.08.2024).
215. **Yuja Wang.** Chopin Ballade No. 3 op. 47 in A-flat major, (The Barbican, London, 2014 г.) <https://www.youtube.com/watch?v=CoOEjaZ83c0> (дата обращения 20.05.2024).
216. **Yundi Li.** Chopin Ballade No 1, g-moll, op.23. Live At Carnegie Hall. MARCH 23, 2016 https://www.youtube.com/watch?v=hyCPiRmDMmE&ab_channel=Yundifan (дата обращения 20.09.2023).
217. **Yundi Li.** Chopin. Ballade no. 2 in F-major op. 38. <https://www.youtube.com/watch?v=urhrRXycRN0> (дата обращения 20.09.2023).
218. **Yundi Li.** Chopin Ballade No.3 in A flat major Op.47. Live At Carnegie Hall. MARCH 23, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=Ggt6aEqfoqA&ab_channel=Yundifan (дата обращения 30.09.2023).
219. **Yundi Li.** Live At Carnegie Hall. Chopin Ballade No.4 in F minor Op.52 MARCH 23, 2016 <https://www.youtube.com/watch?v=O61C9RwrW-Y> (дата обращения 23.02.2023).

Звукозаписи (Sound Recordings) *Четырех Баллад* Ф. Шопена

220. **Акс Эмануэль.** Шопен. 4 баллады. Соната № 2. Романтическая музыка. ©1995, Bmg Music, 74321 24204 2.
221. **Горовиц Владимир** играет Шопена, том 1, © 1990, Bmg Music, 00356 28775 221.
222. **Гофман Иосиф** (1876-1957). Баллада №1 op.23 g-moll. The complete Josef Hofmann. Vol. 1. The Chopin concertos. VAIA/IPA 1002. 28 ноября 1937 года. Метрополитен опера, Нью-Йорк.
223. **Гофман Иосиф.** Шопен Ф. Баллада №4 f-moll op.52. (запись трансляции сольного концерта в Казимир Холле (Институт Кёртис). 07.04.1938 г.): <https://b23.tv/a0GW1Xv> (дата обращения 05.04.2023).

224. **Журавлев Ежи** (1887-1980). Пластика „Muza” Polskie Nagranie XL 0373 Recital Chopinowski. Архивные записи Польского радио: Баллада №1 g-moll op.23.
225. **Кисин Евгений**. Шопен. Четыре баллады. ©1999. Bmg Entertainment, 09026 63259 2.
226. **Корто Альфред** играет Шопена, Cd-717, 1992 г., Music and Arts Programs of America, Inc., 01768 50717 2.
227. **Нейгауз Станислав**. Stanislaw Neuhaus. Frederic Chopin. Recorded Live at the Grand Hall of the Moscow Conservatory, on October 10, 1972. 1973 JSC «Firma Melodiya»
228. **Оборин Лев**. Шопен. Баллады. Министерство культуры СССР, Всесоюзная студия грамзаписи, 1959.
229. **Падеревский Игнаций**. Ф. Шопен. Баллада g-moll op.23. Баллада As-dur op.47. Сочинения, записанные на валиках Duo-Art в 1905-1907, 1921-1929. <https://b23.tv/Z0AP9Cb> (дата обращения 08.05.2023).
230. **Петров Николай**. Ф. Шопен – 4 баллады. Frederic Chopin – 4 Ballads. Label: Melodiya, USSR, 1976. https://www.youtube.com/watch?v=qeRbYQ9XBE0&ab_channel=VinilaVanila-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D1%81%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BB%D0%B0 (дата обращения 05.04.2023).
231. **Познаньская-Рабцевич Софья** (1870-1947). Пластика „Muza” XL0158 Ze złotych kart pianistyki polskiej: Баллада op.38.
232. **Рихтер Святослав** в Праге. Фредерик Шопен. Баллады и этюды. Praga Productions PR 254 060, © Выпущено по лицензии Чешского Рожласа – 1995 г. Международная дистрибьюторская сеть Cdm/Harmonia mundi, 79488 13338 2.
233. **Софроницкий Владимир**. Vladimir Sofronitsky. Talents Russia Piano Works: F.F. CHOPIN Etudes and Ballades. Live Recording RCD RUSSIAN PIANO HISTORICAL RECORDINGS. 2003 Russian Compact Disc.
234. **Фейнберг Самуэль**. Samuel Feinberg. Liszt. Chopin. Schumann. Piano works vol. 5 classical records.
235. **Argerich Martha**. Martha Argerich plays Chopin. This Compilation ® 2010 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin. Ballad no.3 (запись 1969 г.) <https://www.youtube.com/watch?v=6JCCOsbnCKs> (дата обращения 09.02.2023).
236. **Argerich Martha**. Ballad no. 4 (запись 1960 г.) <https://www.youtube.com/watch?v=SgxrVoqVZpg> (дата обращения 09.02.2023).
237. **Cortot Alfred**. Chopin. Ballades – Tarentelle. London 5/7.7.1933. Remastered by Nikolaos Velissiotis.
238. **Fischer Annie**. Frédéric Chopin Ballade n°1 op.23 Live recording, Moscow, IV.1951. <https://www.youtube.com/watch?v=7V3EOv6XgDQ> (дата обращения 09.03.2023).
239. **Friedman Ignaz** (1882-1948). The Complete Solo Recordings 1923-1936. Pearl IF 2000. CD 2, 3. Записи 1925 года: Баллада As-dur op. 47.
240. **Koczalski Raoul** (1884-1948) Plays Chopin. Pearl. GEMM CD 9472. Предположительные годы записи 1926-1936. Баллада №4 f-moll op.52.

241. **Levitzki Mischa** (1898-1941). Complete Recordings, vol.3. Naxos Historical. 8.110774. Gramophone Company Ltd., 1928-1929: Баллада As-dur op.47. Запись радиотрансляции 26 января 1935 года.
242. **Michelangeli Arturo Benedetti**. Chopin: Ballade No. 1 in G Minor, Op. 23 – Single. 2009 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin. запись 1967 г. <https://www.youtube.com/watch?v=772RIvOLQS4> (дата обращения 25.01.2023).
243. **Ogdon John**. Chopin. Ballade No. 1, Op. 23: EMI RJ2723 14 (запись 16/10/68); EMI HQS1189, Altarus AIR-CD-9072 (запись 9/11/85); Midlands Arts Centre, Birmingham Altarus AIR-2-9073 (запись 8-15/11/85).
244. **Pollini Maurizio**. CHOPIN. 4 Ballades - Fantaisie op. 49 - Prélude op. 45 1999 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin. (запись 1999) <https://www.youtube.com/watch?v=XoIkY0cYGj0&list=PLrIRbytwpAMlO5SjrmUfEifQ6dMOsTl6F&index=2> (дата обращения 25.03.2023). <https://www.youtube.com/watch?v=E0JEUfiqXO8&list=PLrIRbytwpAMlO5SjrmUfEifQ6dMOsTl6F&index=3> (дата обращения 25.03.2023).
245. **Rubinstein Artur** plays Chopin. Ballades, Scherzi, Polonaises. Classical. 2013. M Lossless. 24 января 2013 г. Heritage Records.
246. **Zimerman Krystian**. Chopin: Ballades – Barcarolle – Fantaisie. Classical, 1988. AI Lossless. STEREO 423 090-219.GH. 1988 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

На русском и украинском языках:

автореф. дис. —	автореферат диссертации
АМТИИ —	Академия Музыки, Театра и Изобразительных Искусств
в., вв. —	век, века
в т. ч. —	в том числе
вып. —	выпуск
г. —	город
г., гг. —	год, годы
г. р. —	год рождения
ГМПИ им. Гнесиных —	Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных
д-р иск.	доктор искусствоведения
др. —	другие
и мн. др. —	и многие другие
и т. д. —	и так далее
им. —	имени
итал. —	итальянский
канд. иск. —	кандидат искусствоведения
КНР —	Китайская Народная Республика
лат. —	латинский
ММ —	Метроном Мельцеля
мн. др. —	многие другие
нем. —	немецкий
пров. —	провансальский
ред. —	редакция
РМ —	Республика Молдова
с., сс. —	страница, страницы
сб. ст. —	сборник статей
сб. тр. —	сборник трудов
см. —	смотри
СПб —	Санкт-Петербург

стлб. –	столбец
США –	Соединённые Штаты Америки
т. –	Том
т., тт. –	такт, такты
т. д. –	так далее
т. е. –	то есть
т. н. –	так называемый
т. о. –	таким образом
ун-т –	университет
фр. –	французский
ц., цц. –	цифра, цифры
цит. по –	цитата по
ч. –	часть

На румынском и других языках:

АМТАР –	Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
ASM –	Academia de Științe a Moldovei
f –	forte
ff –	fortissimo
mf –	mezzo forte
no. –	number
Nr. -	numarul
op. –	opus
p., pp. –	pagina, pagini; page, pages
p –	piano
p. –	page
pp –	pianissimo
s. –	strona
sf –	sforzando
SR –	Sound Recordings
v –	volume
VR –	Video Recordings

Звуки записываются латинскими буквами – *a, b, cis, es* и т. д. Октавы отмечаются в соответствии с правилами элементарной теории музыки: например, *c*¹ (до первой октавы), *C* (до большой октавы), *c* (до малой октавы). Интервалы обозначаются количеством входящих в них ступеней (1, 2, 3 и т. д.), тонов и полутонов (*б.* – большой, *м.* – малый, *ч.* – чистый, *ув.* – увеличенный, *ум.* – уменьшенный), например, *б. 3* – большая терция, *ч. 4* – чистая кварта, *ум. 5* – уменьшенная квинта. Обозначение аккордов по смешанной буквенно-цифровой системе соответствует принятым в теории и гармонии символам.

Для обозначения разделов формы использованы буквы латинского алфавита (*A, B, C* и др.).

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

(КОНЦЕРТЫ)

Первый концерт состоялся 14.10.2022 в Концертном зале *Steinway*, Гуанчжоу, Китайская Народная Республика.

Программа концерта:

1. L. Beethoven. *Sonata* op.27, №1;
2. F. Chopin. *Ballade* op.38, №2;
3. C. Debussy. «*L'isle joyeuse*»;
4. S. Rachmaninoff. *Suite* op.5, №1 for two pianos (партия 2-го рояля 张玥 Чжан Юэ).



施坦威音乐厅
古典音乐之夜

2022年
10月14日
晚上7:00

张玥

STEINWAY & SONS

Aleksei Usachev

节目表:
贝多芬奏鸣曲, Op27 no.1
肖邦叙事曲 Op38 No2
德彪西, 欢乐岛
拉赫玛尼诺夫, 双钢琴组曲, Op5

施坦威钢琴(华南旗舰店)
广东省广州市天河区
珠江新城珠江西路1号
广州大剧院首层

Второй концерт состоялся 26.03.2024 в *Концертном зале Педагогического Университета*, Гуанчжоу, Китайская Народная Республика.

Программа концерта:

1. F. Chopin. *Ballade* op.23 №1;
2. F. Chopin. *Ballade* op.38 №2;
3. F. Chopin. *Ballade* op.47 №3;
4. F. Chopin. *Ballade* op.52 №4;
5. Chen Yi. *Western China Suite* for two pianos (партия 2-го рояля 郑丽莎博士 (доктор Ли Ша)).



Третий концерт состоялся 24.01.2025 в Концертном зале Педагогического Университета, Гуанчжоу, Китайская Народная Республика.

Программа концерта:

1. L.Beethoven. *Sonata* op.2 №2;
2. F. Chopin. *Waltz* op.34 №2;
3. F. Chopin. *Waltz* op.34 №3;
4. J. Brahms. *Intermezzo* op.117;
5. F. Liszt. *Hungarian Rhapsody* №12. S.244/12.



ПРИЛОЖЕНИЕ 3

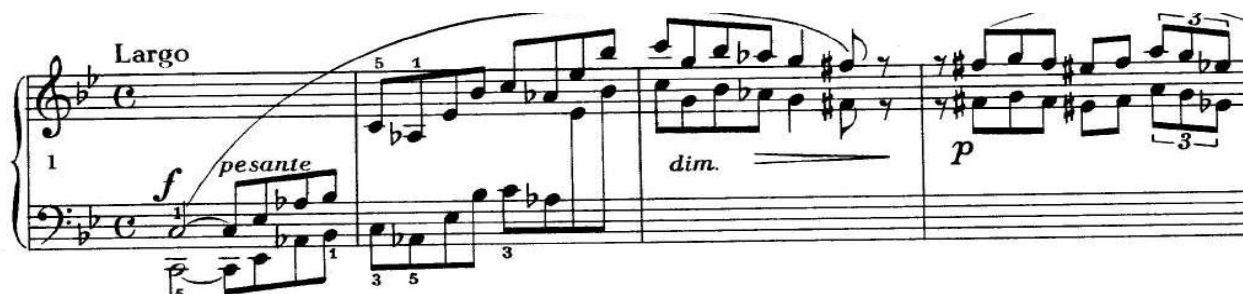
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Глава 1. Жанр баллады в творчестве Ф. Шопена

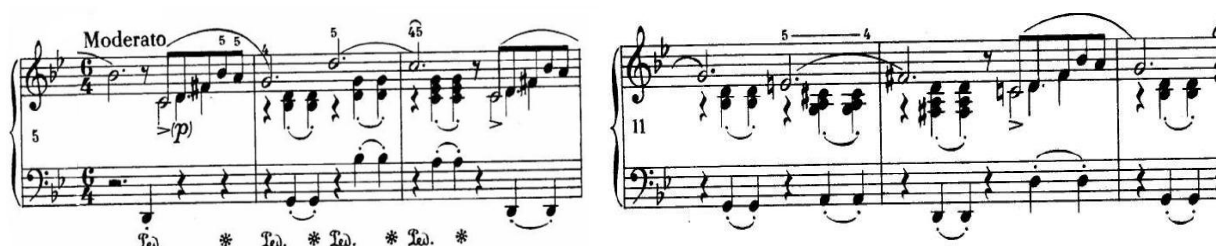
Раздел 1.2. Баллады Ф. Шопена

1.2.2. История создания и структурные особенности *Первой баллады*

Пример 1.2.2.1. Ф. Шопен. *Баллада* ор.23 *g-moll*,
тема вступления



Пример 1.2.2.2. *Баллада* ор.23, *g-moll*,
главная партия



Пример 1.2.2.3. *Баллада* ор.23, *g-moll*,
побочная партия



1.2.3. Сюжетные мотивы и структурно-семантическая организация *Второй баллады*

Пример 1.2.3.1. Ф. Шопен. *Баллада* ор. 38, *F-dur*,
первая тема

Andantino Ор. 38

1 *sotto voce*

Тед. *

Пример 1.2.3.2. Ф. Шопен. *Баллада* ор. 38, *F-dur*,
вторая тема

Presto con fuoco

47 *ff*

Тед. * Тед. * Тед. *

Пример 1.2.3.3. Ф. Шопен. *Баллада* ор. 38, *F-dur*,
кода

Agitato

169 *f*

Тед. *

Пример 1.2.3.4. Ф. Шопен. *Баллада* ор. 38, *F-dur*,
первая тема

8 *Tempo I*

197 *pp*

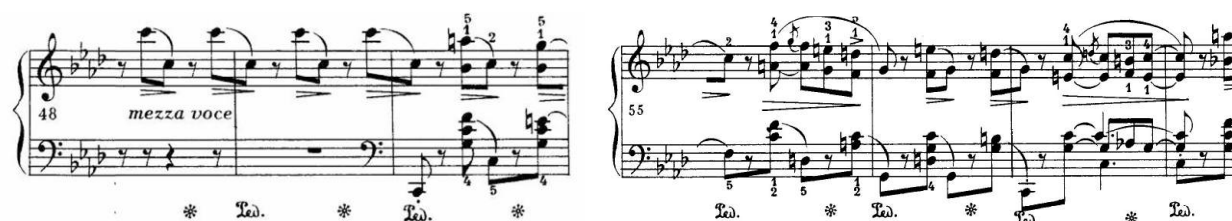
Тед. * Тед. *

1.2.4. Художественный мир и принципы драматургии *Третьей баллады*

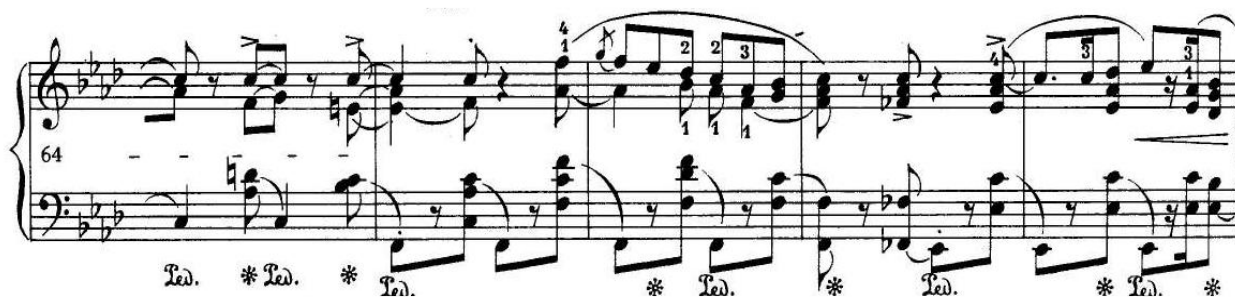
Пример 1.2.4.1. Ф. Шопен *Баллада* оп. 47, *As-dur*,
первый тематический блок



Пример 1.2.4.2. Ф. Шопен *Баллада* оп. 47, *As-dur*,
второй тематический блок



Пример 1.2.4.3. Шопен *Баллада* оп. 47, *As-dur*,
третий тематический блок



Пример 1.2.4.4. Ф. Шопен *Баллада* оп. 47, *As-dur*,
четвертый тематический блок



1.2.5. Аспекты драматургической композиции *Четвертой баллады*

Пример 1.2.5.1. Ф. Шопен. Баллада ор.52, *f-moll*,
вступление

Andante con moto Op. 52

4

1

p

dim.

Пример 1.2.5.2. Ф. Шопен. Баллада ор.52, *f-moll*,
первая тема

a tempo

6

mezza voce

p

Пример 1.2.5.3. Ф. Шопен. Баллада ор.52, *f-moll*,
вторая тема

a tempo *dolce*

78

p

dolce

Глава 2. Баллады Ф. Шопена и фортепианно-исполнительские традиции XX века
 Раздел 2.2. Баллады Ф. Шопена и польский фортепианный романтизм
 2.2.2. Польская пианистическая школа: исторический аспект

Пример 2.2.2.1. Ф. Шопен. *Баллада* op. 23, g-moll,
 вступление

Пример 2.2.2.2. Ф. Шопен. *Баллада* op. 38, F-dur,
 первая тема

Пример 2.2.2.3. Ф. Шопен. *Баллада* оп. 47, *As-dur*,
первая тема

21

25

32

32

ten.

cresc.

dimin.

Ped.

Пример 2.2.2.4. Ф. Шопен. *Баллада* оп. 52, *f-moll*,
кода

211

213

Stringendo

sf

Ped.

Пример 2.2.2.5. Ф. Шопен. *Баллада* ор. 23, *g-moll*,
разработка

141

non legato

144

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Пример 2.2.2.6. Ф. Шопен. *Баллада* ор. 47, *As-dur*,
вторая тема

48

mezza voce

55

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

2.2.3. Баллады Ф. Шопена в музыкальном прочтении Кристиана Цимермана

Пример 2.2.3.1. Ф. Шопен. Баллада ор. 23, g-moll,
вступление, главная тема

Op. 23

Largo

espressivo

dim.

p

Moderato

legato

Ф. Шопен

The image shows the first six measures of Chopin's Ballade Op. 23. The score is in G minor, 3/4 time. Measures 1-4 are marked 'Largo' and 'espressivo'. Measures 5-6 are marked 'Moderato' and 'legato'. The piece begins with a piano introduction (measures 1-4) and then enters the main theme (measures 5-6). The notation includes various fingerings, slurs, and dynamic markings like 'dim.' and 'p'.

Пример 2.2.3.2. Ф. Шопен. Баллада ор. 47, As-dur,
первая тема

Allegretto

mezza voce

♩=167

Ф. Шопен

The image shows the first four measures of Chopin's Ballade Op. 47. The tempo is 'Allegretto' and the dynamic is 'mezza voce'. The tempo marking '♩=167' is shown in red. The score is in A major, 3/4 time. The notation includes various fingerings, slurs, and articulation marks.

Пример 2.2.3.3. Ф. Шопен. Баллада ор. 47, As-dur,
вторая тема

rit

mezza voce

♩=220

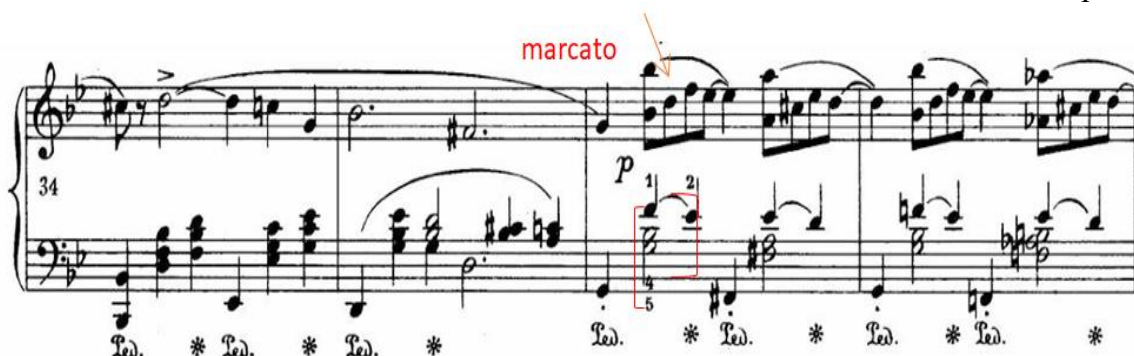
Ф. Шопен

The image shows measures 48-54 of Chopin's Ballade Op. 47. Measure 48 is marked 'rit' (ritardando). Measures 49-54 are marked 'mezza voce'. The tempo marking '♩=220' is shown in red. The score is in A major, 3/4 time. The notation includes various fingerings, slurs, and articulation marks.

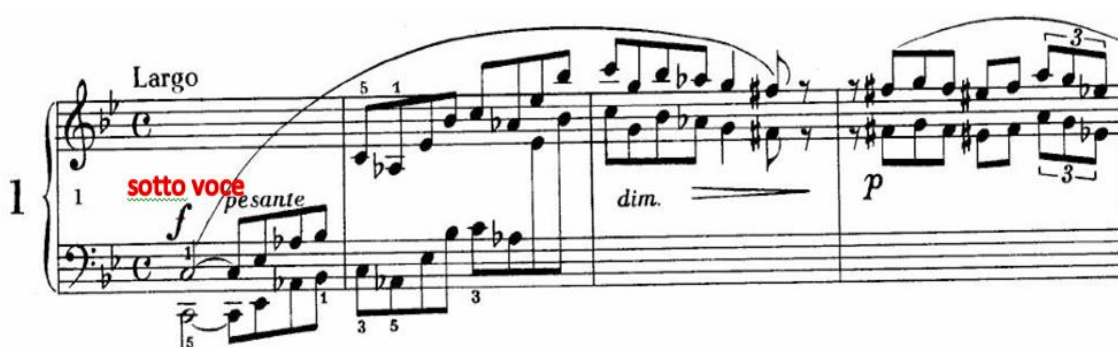
Раздел 2.3. Исполнительские трактовки *Баллад* и традиции русской фортепианной школы

2.3.1. Баллады Ф. Шопена в прочтении русских пианистов

Пример 2.3.1.1. Ф. Шопен. Баллада op. 23, g-moll,
вторая тема

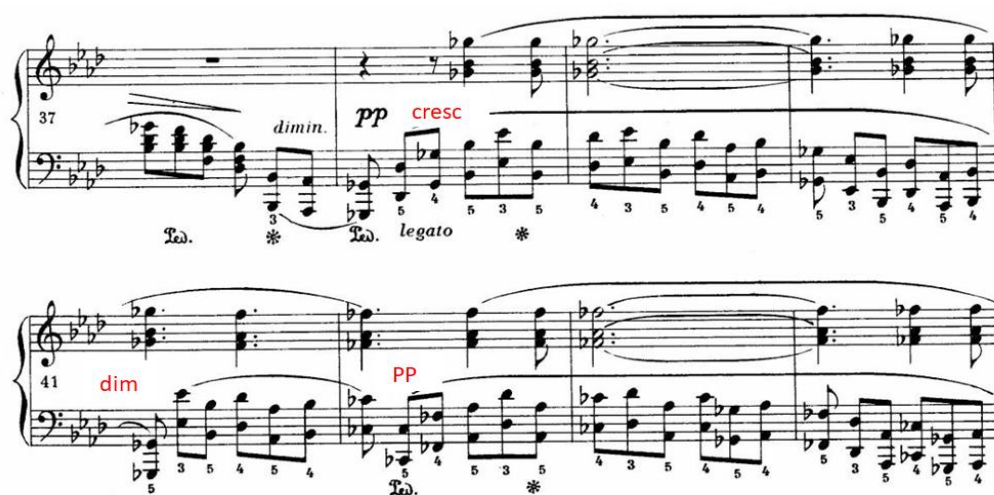


Пример 2.3.1.2. Ф. Шопен. Баллада op. 23, g-moll,
вступление



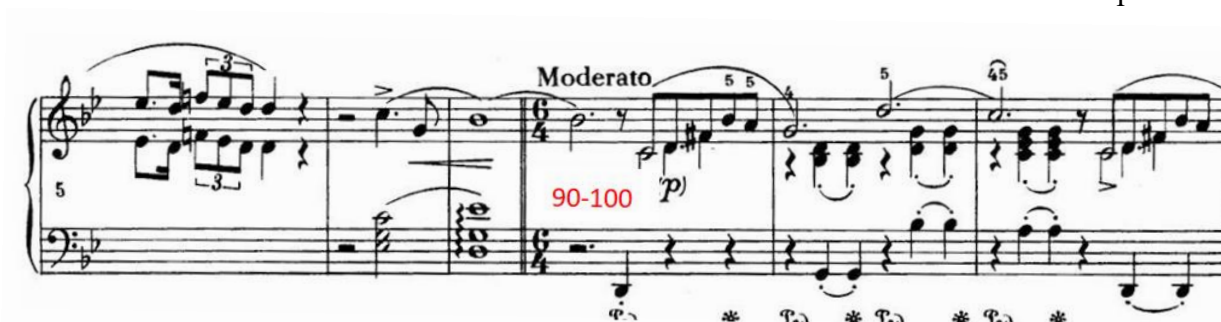
2.3.2. Станислав Нейгауз. Особенности трактовки

Пример 2.3.2.1. Ф. Шопен. Баллада op. 52, f-moll,
побочная партия



Раздел 2.4. Интерпретаторские концепции западноевропейских пианистических школ

Пример 2.4.1. Ф. Шопен. Баллада оп. 23, g-moll,
первая тема



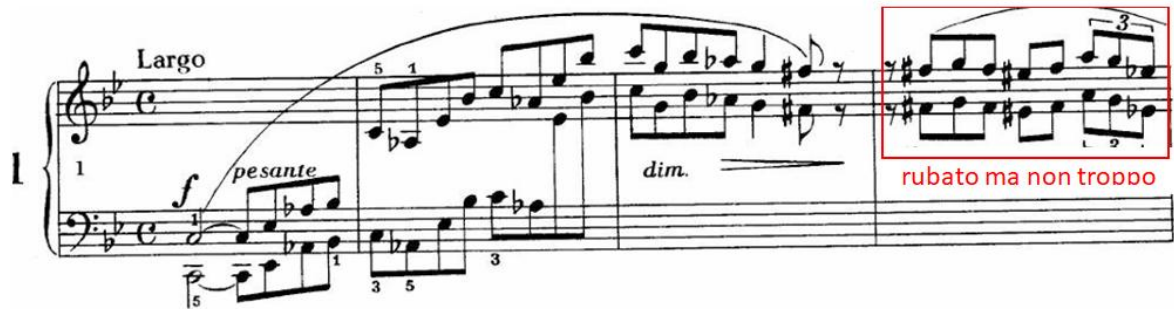
Пример 2.4.2. Ф. Шопен. Баллада оп. 47, As-dur,
вторая тема



Пример 2.4.3. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
главная партия



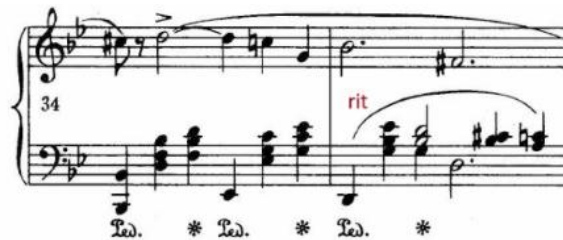
Пример 2.4.4. Ф. Шопен. Баллада оп. 23, g-moll,
вступление



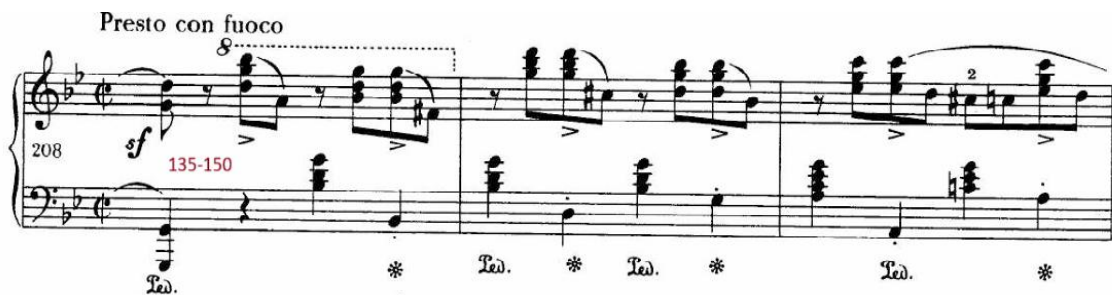
Глава 3. Баллады Ф. Шопена в концепциях пианистов XXI века

Раздел 3.1. Баллады Ф. Шопена в современном исполнительском пространстве

Пример 3.1.1. Ф. Шопен. Баллада оп. 23, g-moll,
первая тема



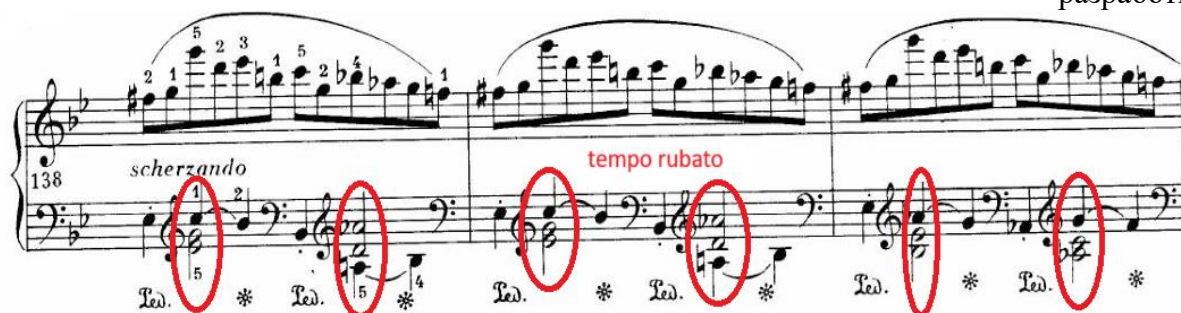
Пример 3.1.2. Ф. Шопен. Баллада оп. 23, g-moll,
кода



Пример 3.1.3. Ф. Шопен. Баллада оп. 23, g-moll,
связующая тема



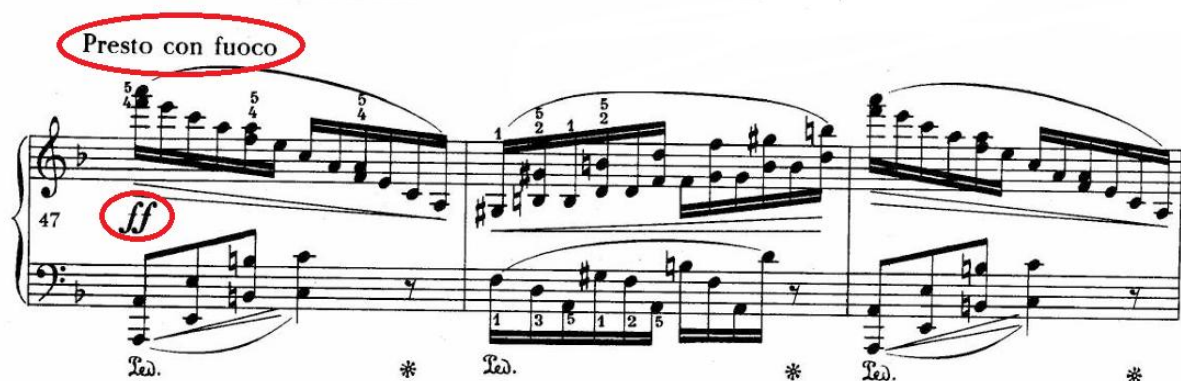
Пример 3.1.4. Ф. Шопен. Баллада ор. 23, g-moll,
разработка



Пример 3.1.5. Ф. Шопен. Баллада ор. 23, g-moll,
главная партия



Пример 3.1.6. Ф. Шопен. Баллада ор. 38, F-dur,
вторая тема



Пример 3.1.7. Ф. Шопен. Баллада ор. 38, F-dur,
первая тема



Пример 3.1.8. Ф. Шопен. Баллада оп. 47, As-dur,
заключительная партия

Пример 3.1.9. Ф. Шопен. Баллада оп. 47, As-dur,
вторая тема

Пример 3.1.10. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
первая тема

Пример 3.1.11. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
первая тема

6 *ritenuto* *a tempo* *mezza voce*

9

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Пример 3.1.12. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
разработка

107 *riten.* *a tempo*

110 *leggiere*

Ped. * Ped. * Ped. *

Пример 3.1.13. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
реприза

201 *post scriptum* *pp* *fff* *C-dur*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Пример 3.1.14. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
Кода

tragico con tutta forza

211 *f*

sf *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

213 *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

Раздел 3.2. Современная китайская шопениана в интерпретациях *Баллад*

Пример 3.2.1. Ф. Шопен. Баллада оп. 23, g-moll,
вступление, главная партия.

Largo

1 *f* *pesante* *dim.* *p*

5 1

3 5

5

Moderato *p* *adagio*

45

ped. * *ped.* * *ped.* * *ped.* *

Пример 3.2.2. Ф. Шопен. Баллада оп. 38, F-dur,
Кода

pesante strepitoso

169 fff

171

Пример 3.2.3. Ф. Шопен. Баллада оп. 47, As-dur,
кода

non legato

212 f accelerando

215

Пример 3.2.4. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
вторая тема

Раздел 3.3. Интерпретация *Баллад* Ф. Шопена: авторское видение

Пример 3.3.1. Ф. Шопен. Баллада оп. 23, g-moll,
вступление, главная партия

Пример 3.3.2. Ф. Шопен. Баллада ор.23, g-moll,
связующая партия

Пример 3.3.3. Ф. Шопен. Баллада ор.23, g-moll,
разработка

Пример 3.3.4. Ф. Шопен. Баллада ор.23, g-moll,
кода

Пример 3.3.5. Ф. Шопен. Баллада оп.38, F-dur
тема вступления

Пример 3.3.6. Ф. Шопен. Ноктюрн оп.37, № 2, G-dur,
вторая тема

Пример 3.3.7. Ф. Шопен. Баллада оп. 38, F-dur,
вторая тема

Пример 3.3.8. Ф. Шопен. Этюд ор. 25, №11, a-moll,
основная тема

Пример 3.3.9. Ф. Шопен. Баллада ор. 38, F-dur,
кода

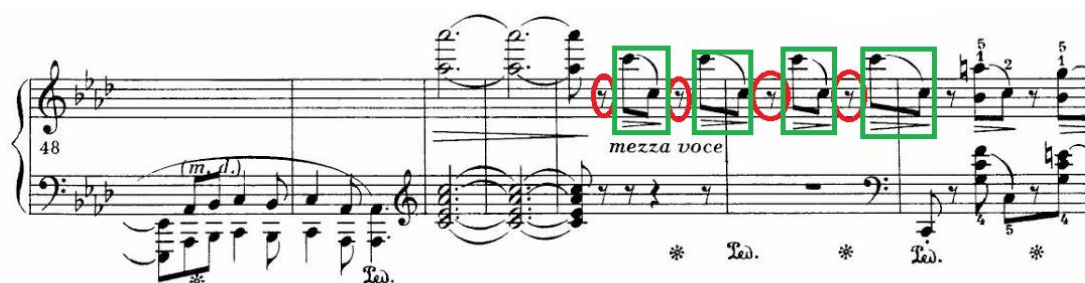
Пример 3.3.10. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 37 № 2, G-dur,
кода

Пример 3.3.11. Шопен. Баллада ор. 47, As-dur,
вступление

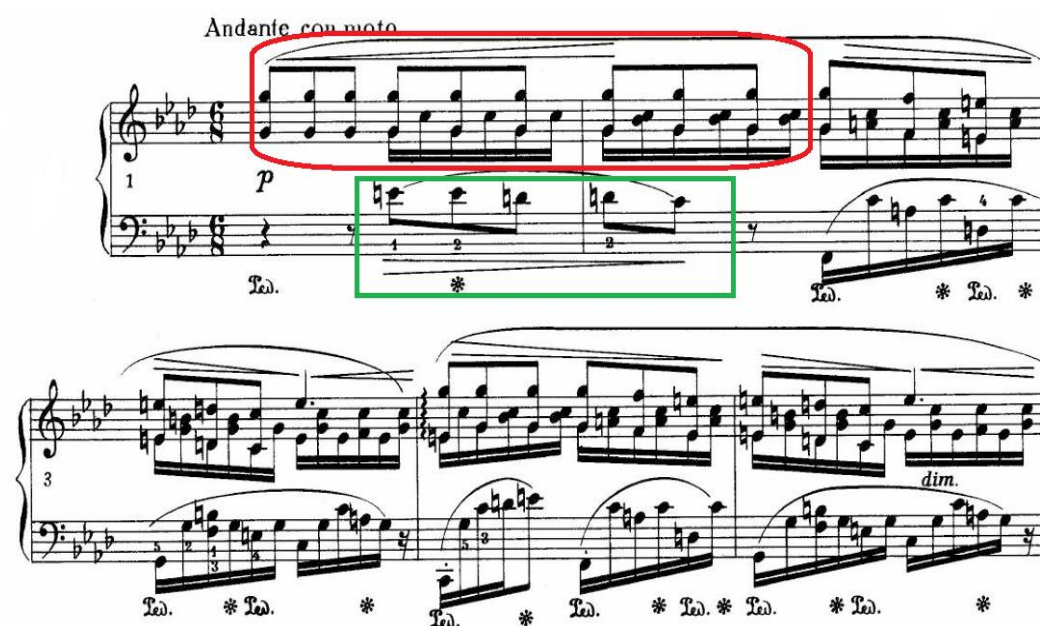
Пример 3.3.12. Ф. Шопен. Баллада ор. 47, As-dur,
первая тема



Пример 3.3.13. Ф. Шопен. Баллада ор. 47, As-dur,
вторая тема



Пример 3.3.14. Ф. Шопен. Баллада ор. 52, f-moll,
вступление



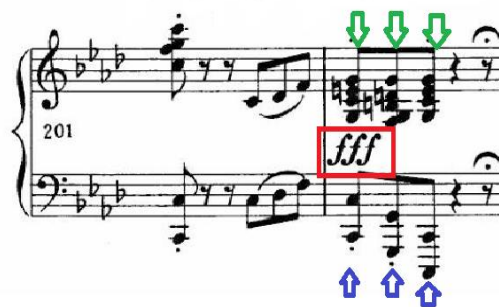
Пример 3.3.15. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
реприза



Пример 3.3.16. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
кода



Пример 3.3.17. Ф. Шопен. Баллада оп. 52, f-moll,
кода



ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Я, нижеподписавшийся Усачев Алексей, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в моей докторской диссертации, являются результатом собственных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя:

Усачев Алексей

Подпись:

Дата:



CURRICULUM VITAE

УСАЧЕВ АЛЕКСЕЙ

(род. 25.06.1985, Ворошиловград, УССР)

Образование: высшее.

- Музыкальный лицей им. С.В. Рахманинова г. Кишинев, Республика Молдова (1992-2004);
- Белорусская государственная Академия Музыки, (квалификация: сольный исполнитель, преподаватель, концертмейстер, артист камерного ансамбля), г. Минск, Республика Беларусь (2004-2009);
- магистратура по специальности *Музыкальное искусство* (2009-2010).

Профессиональная деятельность:

- *Большой театр*, Республика Беларусь, концертмейстер (2009-2019);
- преподаватель кафедры специального фортепиано *Белорусской государственной Академии Музыки* (2012-2015).
- 2019 преподаватель кафедры фортепиано *Guangdong Polytechnic Normal University*, Гуанчжоу, Китай

Концертная деятельность: выступления в качестве солиста, ансамблиста и концертмейстера в Молдове, Польше, Германии, Украине, Беларуси, России, Китае.

Участие в конкурсах;

2013 - Участие в *Международном конкурсе пианистов имени Шопена*, Германия, г. Дармштадт;

2010 - Участие в *Международном конкурсе пианистов «В. Горовиц»*, Украина, г. Киев;
2009 - Участие в *Международном конкурсе пианистов*, Германия, г. Бремен;
2007 - «Гран-при» *Международного фортепианного фестиваля имени Ф. Шопена*, Украина, г. Днепропетровск
2003 - *Международный конкурс пианистов*, 2-я премия, Украина, г. Ужгород;
2002 - *Международный конкурс пианистов*, Диплом финалиста, Румыния г. Бухаресте;
1995 - *Международный конкурс пианистов «Е. Кока»*, 2-я премия, РМ, г. Кишинев;
1993 - *Республиканский национальный конкурс пианистов*, 3-я премия РМ, г. Кишинев;

Мастер классы;

2024- Master-class by Alexei Usaciov at GPNU. Guangzhou, China (29.05.2024);
2003 - Летняя программа в Варшавской академии музыки, *Новый Сонч*;
2002 - Стажировка в *Летней школе В. Спивакова «Новые имена»*, РФ (г. Суздаль), под руководством профессора МГК им. П. Чайковского Людмилы Рощиной.

Участие в работе жюри:

- *7TH International F. Liszt piano competiton*. Guangzhou, China, 06.06.2024;
- *International Asia Festival*. Macau, 11.10.2024;
- *Vivace International piano competition*. Macau, 2023;
- *Conero international piano competition*. Zhuhai, China 27.05.2023;
- *Bavaria international piano competition*. Nanning, China, 21.05.22;
- *Chopin Memorial Prizes International Piano Open Competition*. Dongguan, China, 12-13.06.2021.

Контактная информация:

Адрес: Guangzhou, Nancun, Panyu, Agile garden H.23.ap601

Моб. +8613500023574

e-mail: usaciov@protonmail.com usaciov@yandex.ru