

RU

Жанровые аспекты исполнительской интерпретации мазурок Ф. Шопена

Резникова Л. А.

Аннотация. Цель исследования - раскрыть жанровые аспекты исполнительской интерпретации фортепианной музыки Ф. Шопена на примере его мазурок. Автор систематизирует существующие теоретические взгляды на жанровую специфику музыки композитора, адаптируя их к исполнительским задачам. **Научная новизна** заключается в анализе шопеновских мазурок сквозь призму жанрового подхода к их интерпретации. **В результате** доказано, что жанровые особенности музыкального текста мазурок коррелируют с интерпретационным процессом, в основе которого лежит осознание всех жанрово-семантических уровней произведения - от базовых качеств танца как первичного жанра до имманентной полижанровости шопеновского тематизма.

EN

Genre Aspects of Performance Interpretation of F. Chopin's Mazurkas

Reznikova L. A.

Abstract. The study aims to provide an insight into genre aspects of performance interpretation of F. Chopin's piano music using his mazurkas as an example. The author systematises the existing theoretical views on the genre specificity of the composer's music adapting them to performance tasks. Scientific novelty of the study lies in analysing Chopin's mazurkas through the lens of the genre approach to their interpretation. As a result, it was proved that the genre peculiarities of the mazurkas' musical text correlate with the process of interpretation, which is based on comprehension of all the genre and semantic levels of a work, from the basic features of dance as a primary genre to the immanent poly-genre nature of Chopin's thematic invention.

Специфика фортепианной музыки XIX века во многом обусловлена становлением эстетико-стилевой концепции музыкального романтизма, в рамках которого композиторское и исполнительское искусство приобрело особую динамичность, эмоциональность, смелость художественных поисков. Достаточно долгое время – вплоть до последней трети XIX века – пианистическая культура развивалась под знаком единства автора и интерпретатора, что привело к выдвиганию нового типа музыканта – солиста-виртуоза, блестяще владеющего мастерством игры на фортепиано и создающего для него оригинальные произведения. Одним из ярчайших примеров творца такого типа был выдающийся польский композитор Фредерик Шопен, музыка которого буквально очаровала всю Европу своей глубиной и своеобразной «парадоксальностью»: экспрессивностью и в то же время утонченностью фортепианной звучности; пафосом романтического мироощущения – и камерной лиричностью, изысканностью образов; кантиленностью – и инструментальной виртуозностью тематизма. Еще один парадокс: роль Ф. Шопена в возвышении народных польских танцев до уровня концертных жанров поистине неопределима – но при этом Т. Адорно характеризовал его музыку как исключительно «аристократичную» и «элитарную по происхождению и тону» [1, с. 58-59]. Подобная уникальность шопеновского таланта проявилась и в имманентной его композиторскому мышлению полижанровости – то есть в умении гибко сочетать различные жанровые основы в своих сочинениях. Как утверждает Т. Самвелян, именно «полижанровость является одним из тех факторов, которые позволяют музыке Шопена постоянно находиться на авансцене исполнительского искусства, раскрывая все новые смысловые грани» [5, с. 23]. Данная проблема, уже довольно глубоко и детально рассмотренная с теоретических позиций, остается открытой и весьма актуальной в сфере современного фортепианного исполнительства. Именно поэтому настоящая статья посвящена жанровым аспектам исполнительской интерпретации фортепианной музыки Ф. Шопена.

Актуальность разработки обозначенной темы не вызывает сомнений, ведь для музыкального искусства жанр является основополагающей, универсальной, базовой категорией – и в то же время динамичной,

постоянно обновляющейся, требующей чуткого теоретического осмысления. Это подтверждается множеством современных исследований, основательно разрабатывающих категорию жанра в музыковедческом ракурсе, в том числе А. Альшванга, М. Арановского, Л. Казанцевой, А. Коробовой, М. Лобановой, В. Медушевского, Е. Назайкинского, С. Скребкова, О. Соколова, А. Сохора, В. Холоповой. С другой стороны, повышенная востребованность в концертной практике и непреходящий исполнительский «спрос», присущие мазуркам Ф. Шопена, обусловили актуальность обращения именно к данному жанру в рамках настоящей статьи, несмотря на то, что шопеновские мазурки уже изучались в работах А. Алексеева, Б. Асафьева, Л. Баренбойма, И. Бэлзы, В. Горностаевой, Д. Житомирского, К. Зенкина, Ю. Кремлева, Л. Мазеля, В. Максимова, Я. Мильштейна, Г. Нейгауза, В. Николаева, А. Соловцова и др.

Теоретическая база статьи потребовала привлечения современных исследований, акцентирующих внимание на жанровой специфике музыки в сфере интерпретации: важность осмысления жанровой сущности произведений пианистом-исполнителем подчеркивается в работах А. Амраховой, Т. Орловой, Т. Самвелян, Э. Толмачевой, Ю. Щербакова. Кроме того, в рамках настоящей работы мы опирались на научные взгляды Т. Адорно, Е. Назайкинского, Т. Самвелян относительно фортепианной миниатюры в творчестве Ф. Шопена, а также на понятие полижанровости, которое разработано в трудах В. Холоповой, Т. Самвелян, С. Школяренко.

В соответствии с обозначенной выше целью целесообразными видятся такие **задачи**, как систематизация современных теоретических взглядов на шопеновскую трактовку жанра, определение исполнительского потенциала жанровых категорий при анализе мазурок Ф. Шопена, рассмотрение на конкретных примерах различных жанрово-семантических уровней музыкального текста и их влияния на исполнительскую интерпретацию.

Методы исследования включают обобщение, систематизацию и анализ теоретических концепций, посвященных категории жанра и жанрообразованию в произведениях Ф. Шопена, а также целостный, жанровый, сравнительный и исполнительский анализ его мазурок.

Практическая значимость работы определяется ее исполнительской направленностью: результаты исследования могут быть полезными для концертирующих пианистов, студентов и педагогов, регулярно сталкивающихся с исполнительскими задачами и проблемами интерпретации фортепианных мазурок Ф. Шопена.

Феномен жанра в музыковедении получил детальное освещение: он рассматривается с точки зрения концепта и дефиниций (А. Альшванг, В. Назайкинский, А. Коробова), подвергается различным классификациям и историко-генетическому анализу (Т. Попова, В. Цуккерман, А. Сохор), выявляются его структурообразующие и социально-коммуникативные функции (А. Сохор, В. Назайкинский, О. Соколов), на основе теории жанра выдвигаются новые уточняющие понятия, такие как «жанровый инвариант» (М. Арановский), «жанровый стиль» (А. Сохор, В. Назайкинский), «жанровый модус» (А. Амрахова, А. Коробова) и т.д. Однако выход теории жанра в сферу исполнительства и интерпретации только намечен в исследованиях. Так, А. Альшванг упоминает о способности «обобщения через жанр» изменить функции бытовых жанров, превращая их в своеобразные «звучковые символы» и приводя к «семиотизации жанра. <...> Альшванг усматривал в этом понятии ключ к интерпретации» [2, с. 20]. Рассматривая педагогический потенциал жанрового подхода к фортепианному исполнительству, Э. Толмачева утверждает, что «выявление жанровых параметров музыки и постижение произведения через его жанровую сущность позволяет лучше понять его содержание и обогащает художественную интерпретацию» [7]. В диссертации Т. Самвелян [5] намечены основные направления изучения исполнительских особенностей музыки Ф. Шопена и роль жанровой компоненты в этом.

В целом музыкальное исполнительство пока не сформировало четких специальных установок на жанровую специфику произведений, хотя жанровый подход уже начал активно разрабатываться в фортепианной педагогике. Он особенно продуктивен в отношении музыки тех композиторов, у кого «более ярко проявляется жанровая индивидуализация... обладающих индивидуальным творческим почерком, для кого жанр становится «цементирующим», скрепляющим компонентом» [10, с. 124], – например, Ф. Шопена. Уникальность творческого дара великого польского композитора заключалась в том, что он умел убедительно и органично сочетать различные жанровые признаки в рамках одного музыкального произведения. Причем обнаружить это можно на различных уровнях:

- в самом широком смысле на уровне жанровой концепции всего произведения – например, в шопеновских балладах, в которых синтезированы черты поэтической балладности и музыкальной повествовательности;
- на уровне жанрового определения (названия) и его корреляции с характером конкретного произведения – например, в Прелюдии *Op. 28 № 7* жанровая специфика музыки указывает на то, что это мазурка; тема Ноктюрна *Op. 15 № 3* является хоралом и т.п.;
- в наиболее узком смысле – на уровне жанровых черт тематизма, в котором могут сочетаться различные жанровые признаки по принципу жанровой полифонии, жанровой модуляции, жанровой мутации и т.д.

Эти особенности являются одновременно и специфической чертой шопеновского композиторского мышления, и методом его работы: «В творчестве Шопена... утвердился особый способ работы с музыкальными жанрами, получивший название «полижанровость»» [8, с. 34]. Данное понятие может рассматриваться в двух векторах измерения – по горизонтали (как жанровая драматургия в процессе развертывания музыкального произведения) и по вертикали (как синтез жанровых признаков в рамках одной темы). Сложность жанровых преобразований и разветвленность системы жанровых знаков в сочинениях Ф. Шопена практически не знают аналогов в музыке XIX века. Например, в знаменитом Ноктюрне *c-moll Op. 48 № 1* основная тема являет собой пример жанровой полифонии (то есть полижанровости в ее «вертикальном» измерении), синтезируя черты декламационной речитативности и ламентозности (мелодия), хоральности (гармоническое заполнение) и похоронного

марша (бас); в то время как «горизонтальное» измерение представлено особой жанровой драматургией – переходом от экспозиционной «не ноктюрновой» темы через просветленную хоральность среднего раздела, разрушаемую драматичными лавинообразными пассажами, к экспрессивной «ноктюрновой» теме репризы.

На подобную полижанровую природу шопеновского тематизма давно обращают внимание музыканты и исследователи, подчеркивая, что именно «жанровые корни обеспечивают семантическую емкость его музыки» [5, с. 9]. В свою очередь, для исполнителя это означает, что музыка Ф. Шопена имеет потенциальное множество разных трактовок, скрытых в понимании различных сторон жанрового облика его произведений, что предоставляет пианисту массу творческих возможностей. Перед ним открываются перспективы, с одной стороны, в поиске самых различных полижанровых элементов в шопеновских музыкальных текстах, с другой стороны – в их интерпретации: он может выбрать для себя один жанрово-семантический вектор и подчеркнуть его в своем исполнении либо может отразить синтетическую природу тематизма. Исследователи подчеркивают, что «художественный контекст шопеновской полижанровости ко многому обязывает интерпретаторов фортепианной музыки великого композитора-романтика» [9, с. 33] и требует от них глубоких теоретических знаний о музыкальном жанре в целом и специфике жанровой организации произведений Ф. Шопена, а также умения анализировать музыкальный текст и отбирать соответствующие авторскому замыслу средства выразительности. Как не может быть полноценной интерпретация любого шопеновского сочинения вне изучения его жанровых особенностей, так и «изучение отдельно взятых жанров не может быть показательным в контексте пьесы, ибо жанровое содержание не включается в произведение автоматически» [5, с. 10]. На примере фортепианных мазурок Ф. Шопена можно проследить, как именно происходит формирование жанрово-семантического контекста в шопеновских фортепианных произведениях и как этот контекст коррелирует с интерпретационным процессом.

Жанр мазурки в творчестве Ф. Шопена занимает особое место: композитор обращался к нему на протяжении всего творческого пути и создал более полусотни пьес. Именно в мазурке сконцентрировались наиболее яркие и типические черты всего «польского», что составляло для него не только сугубо музыкальную, но и духовно-философскую ценность. Шопеновские мазурки – подлинные жемчужины его фортепианного стиля, которые демонстрируют неисчерпаемое разнообразие музыкальных образов в условиях довольно лаконичной формы и жанровых канонов польских национальных танцев. Композитору удалось достичь в них высшей степени художественного обобщения, «истолковать простое как высоко одухотворенное» [Там же, с. 15]. Каждая мазурка – будь то опоэтизированная картинка народного быта, пышный салонно-балльный танец или меланхоличная музыкальная зарисовка – воплощает высшие достижения романтической инструментальной миниатюры, реализуя обозначенный Е. Назайкинским принцип «большого в малом», «великого в малом». Он писал: «Миниатюра – это не только малое. Это малая художественная модель большого, микрокосм» [3, с. 7], а также подчеркивал, что квинтэссенцией шопеновской миниатюры как раз и являются его мазурки.

Очевидно, чтобы понять жанровую специфику мазурок Ф. Шопена, нужно отталкиваться от глубинных истоков жанра и исходить из базовых качеств мазурки как танца. Являясь первичным жанром, танец концентрирует в себе неизменные и наиболее устойчивые жанровые признаки, связанные с моторикой движения как прототипом из области практической деятельности человека. Это отразилось, прежде всего, в метроритмической и мелодической основе танцевальных жанров, закрепив за ними такие черты, как четкость структуры и регулярность метрики, мелодическая простота и повторность мотивно-тематического строения, характерные ритмические обороты, отражающие конкретное танцевальное движение. В мазурке этими отличительными жанровыми знаками стал трехдольный метр и дробление первой доли такта пунктирным ритмом, прямо выражающим музыкальными средствами характерный подскок танцующих, приходящийся на сильную долю. За жанровыми особенностями мазурки у Ф. Шопена часто скрываются и другие разновидности польских национальных танцев: мазура (от него, собственно, и произошла мазурка), который отличается более резкими акцентами и смещением пунктирной группы на вторую или третью долю такта; оберка – с его острым и прихотливым ритмическим рисунком и характерным акцентом на третью долю; куявяка – более медленного, лирического по характеру танца, напоминающего мазурку-размышление.

Кроме того, общие истоки всех польских танцев лежат в особом жанровом синтезе танцевальности и песенности: ярчайшей чертой польского фольклора является тесное взаимодействие песни и танца, которые в фольклорной ситуации существовали в неразрывном единстве, веками оказывая влияние друг на друга. Поэтому для польских танцев так характерна распевная природа мелодики, а для песен – метрическая регулярность и танцевальная упругость ритма. В своих мазурках Ф. Шопен стремился избегать прямых заимствований фольклорного материала, усвоив специфические особенности польской музыки и ассимилировав их «внутри» своего стиля, однако ощутимое взаимовлияние танцевальности и песенности заметно практически в каждой его миниатюре. Так, в знаменитой «народной» мазурке *F-dur Op. 68 № 3*, где композитор использует подлинную мелодию польской песни «*Oj Magdalino*», он синтезирует широкую распевность и секвентное мелодическое развитие с упругой пунктированной и почти маршевой ритмикой, тем самым наделяя известную тему новым жанрово-семантическим обликом.

Еще один показательный в этом отношении пример – мазурка *B-dur Op. 17 № 1*. В мелодии ямбические квартовые мотивы сочетаются с мягкими опеваниями и поступенными заполнениями скачков, что обнажает ее явную распевную природу. При этом активное педалирование сильной доли глубокими басами, «пружинящие» пунктирные ритмы и артикуляционные приемы подчеркивания отдельных долей такта делают эту мазурку типичной танцевальной шопеновской пьесой. Вместе с тем здесь обращает на себя внимание еще одна очень характерная черта его стиля – взаимопроникновение вокального и инструментального начал, что нашло

отражение в таких понятиях, как инструментальная кантилена, «абсолютная кантилена Ф. Шопена» [6, с. 99]. В этой мазурке мелодическая распевность дополняется сугубо инструментальной мелизматикой, плавность заполнения скачков парадоксальным образом сочетается с их шириной (вплоть до почти двух октав), а мягкость и секвентное развитие ламентозных интонаций колорируются терпкими, совершенно не вокальными хроматизмами (предыкт к репризе).

Пожалуй, наиболее известный каждому исполнителю факт, касающийся жанровой синтетичности мышления Ф. Шопена и его музыки в целом, – это мастерское совмещение им бытовых и концертных жанров. Справедливо считается, что в своих мазурках композитор смог возвести прикладной танцевальный жанр на уровень самостоятельной, музыкально-совершенной концертной миниатюры. Подобная «жанровая миграция – постоянное явление в творчестве Шопена. Бытовой жанр, часто используемый как некое жанровое клише, как знак “народности”, мигрируя в жанр концертный, не меняет радикально содержание произведения, но выполняет драматургическую функцию» [5, с. 17]. Для исполнителя это означает, что не только в нотном тексте, но и в звуковом воплощении произведения должно ощущаться единение «бытового» вектора шопеновского творчества с «салонным», «элитарным»; в исполнительском процессе должно реализовываться и «простое», народное – и «сложное», профессионально-виртуозное. С. Школяренко проецирует эти особенности стиля Ф. Шопена в область исполнительства через введение оппозиции концертности и камерности, причем концертность он трактует как «музыкально-диалектический принцип», а не “виртуозничанье” (Б. Асафьев)... а камерность – как область бытового, любительского музицирования» [9, с. 34]. Главное проявление заявленной оппозиции он усматривает в шопеновской фактуре, которая обнажает всю глубину жанрового синтеза. Это, в свою очередь, возвращает нас к понятию полижанровости тематизма Ф. Шопена, который в мазурках представлен в совмещении танцевальности и песенности, а также во включении разнообразных иножанровых признаков, чаще всего – вальса, марша, хорала, речитатива и т.п.

Так, мазурка *f-moll Op. 7 № 3* представляет собой редкий пример почти сплошь поступенных распевных интонаций в мелодии, при этом тема трио демонстрирует явные черты маршевости. В мазурке *G-dur Op. B.16 № 1* заметно влияние жанровых элементов вальса: в вертикальном измерении они проявляются в основной теме – в сочетании мазурочного ритма с кружащейся, «парящей» мелодией; в горизонтальном – в контрастной теме трио, которая решена композитором в виде салонного, бального вальса с плавными интонациями и типичной фактурно-ритмической вальсовой «сеткой». Некая баркарольность ощущается в первой теме мазурки *As-dur Op. 17 № 3*; сплав речитативно-декламационных интонаций со статично-аккордовой фактурой хорала – в мазурке *e-moll Op. 41 № 2*. Бравурная и торжественная мазурка *H-dur Op. 63 № 1* по жанровым признакам приближается к полонезу, а пьеса № 3 из того же опуса (*cis-moll*) начинается как типичный ноктюрн – в медленном темпе, с прозрачной фактурой и мелодией в духе инструментальной кантилены.

Понимание этих жанровых особенностей дает возможность пианисту по-разному расставлять акценты при создании интерпретации той или иной мазурки. Безусловно, при любом характере тематизма нельзя нивелировать «содержательного “стержня” произведения» (Т. Самвелян) – жанра мазурки, заявленного самим композитором в названии, то есть на «макроуровне реализации жанра в музыкальном тексте» [7]. Но и подчеркивание лишь одного из составляющих жанровых элементов заведомо обедняет исполнительскую трактовку, лишает авторский замысел определенной доли смысла. Исходя из этого, Т. Самвелян усматривает два пути для пианиста-интерпретатора: либо он выдвигает на первый план основное жанровое обозначение, предложенное композитором, либо подчеркивает жанровый синтез. Более убедительным и художественно оправданным, безусловно, является второй вариант.

В качестве примера реализации данной исполнительской установки можно назвать творчество выдающейся русско-польской пианистки и педагога XX века Татьяны Шебановой. Получив известность как лауреат Международного конкурса имени Ф. Шопена, она преподавала сначала в Московской консерватории, а затем в различных музыкальных вузах Польши, особенно ценны ее педагогические установки в отношении исполнения шопеновской музыки, которыми она делилась на ежегодных Курсах мастерства исполнения музыки Ф. Шопена в г. Душники-Здруй. Интерпретации Т. Шебановой – удивительно целостные, тонкие и изысканные по стилю, в них многогранно проявляется типичная шопеновская полижанровость. Например, в своем исполнении мазурок *Op. 17* пианистка подчеркивает единство цикла и мягкие контрасты между его частями именно за счет жанровых особенностей тематизма: мазурка *B-dur № 1* звучит у Т. Шебановой довольно решительно и торжественно, но каждый распевный мотив в мелодии подчеркнут деликатной легатной артикуляцией и динамическим смягчением. В теме трио подчеркнута не только танцевальность, но и скрытая баркарольность – что в свою очередь связывает первую мазурку цикла с третьей (*As-dur Op. 17 № 3*), которая имеет более явные черты баркаролы. Вторая мазурка (*e-moll Op. 17 № 2*) лирико-элегическим началом вносит контраст к первому танцу цикла, но совершенно отчетливо переключается с ним своей второй темой и связанными с ними активными, динамичными выразительными средствами. Наконец, в финальной знаменитой мазурке *a-moll Op. 17 № 4* Т. Шебанова воссоздает сложный жанровый синтез, в котором слышны и лирическая песенность, и мягкая танцевальность кувяка, и типичная шопеновская прелюдийность.

Еще одним примером интерпретаций мазурок Ф. Шопена, порожденных установкой на отражение в них жанрового синтеза, является творчество выдающегося современного пианиста Рэма Урасина – народного артиста Республики Татарстан и лауреата международных конкурсов. Он считается признанным мастером-виртуозом и тонким интерпретатором музыки Ф. Шопена, обладающим утонченным стилем, особой интеллектуальностью игры, сочетанием «элегантности с мудростью» (Л. Наумов). Р. Урасин известен тем, что исполнил

практически всего Шопена, а в 2015 году осуществил аудиозаписи всех шопеновских мазурок. Он не только блестяще знает и любит музыку Ф. Шопена, но и по-особому чувствует его поэтический мир, его дух и стиль. В трактовках Р. Урасина ощущается выверенная сбалансированность воплощения различных жанровых элементов: в каждой мазурке пианист выявляет все, даже скрытые жанрово-семантические детали, и подчеркивает выразительными средствами каждую из них. Вместе с тем в его интерпретациях сохраняются базовая опора на танцевальность и композиционная целостность формы. Например, в вышеупомянутой мазурке *G-dur Op. B.16 № 1* Р. Урасин не спешит акцентировать вальсовость: в основной теме он отталкивается от базового жанра мазурки и подчеркивает четкость метрической пульсации, обостряет характерные ритмические группы, интонационно и динамически выделяет мелизмы, придающие мазурочную прихотливость и упругость теме. В аккомпанементе он смягчает вальсовый ритм, не выделяя баса и не подчеркивая чрезмерно сильную долю. Кроме того, используемые в данном исполнении дозированная и аккуратная педализация, ясная артикуляция и филигранная клавишная техника несколько скрадывают явную распевность тематизма и вальсовое кружение мелодической линии. Лишь тончайшая подвижная агогика выдает в основной теме мазурки типично романтическую, салонно-вальсовую изысканность, а в процессе развития темы в ней усиливаются динамические контрасты, нарастает интенсивность темповых отклонений и связность артикуляции, подчеркнутая долгой педалью. Таким образом Р. Урасин воссоздает убедительную жанрово-семантическую драматургию, плавно и логично подводящую к доминанте вальсового компонента в теме трио. Здесь пианист позволяет себе заметное снижение темпа и динамического уровня, а также отдает предпочтение плавному, легатному «пению» рояля. Мягкое подчеркивание баса, активная педализация, филигранная фразировка и нюансировка усиливают жанровые черты вальса. Реприза у Р. Урасина решена по принципу жанрового контраста, тем самым динамизируя музыкальное повествование и замыкая общую композицию образно-тематической аркой.

Колоритный и убедительный образ создает Р. Урасин и в мазурке *f-moll Op. 7 № 3*: явную распевность основной мелодии он вуалирует за счет едва уловимого обострения ритма и динамических контрастов на границах фраз, что придает звучанию танцевальную упругость, решительность и некий драматизм. В трио, которое отличается синтезом черт мазурки и марша, пианисту удается балансировать на грани маршевой торжественности (первый двутакт, где смягчены громкие нюансы и все звуковое пространство «заполнено» полностью фактурой с педалью) и лирической ясности (второй двутакт, отличающийся камерным звучанием и минимумом выразительных средств, апеллируя к бытовому и народному музицированию). В результате Р. Урасин выходит на уровень той жанрово-драматургической оппозиции концертности и камерности, которая является знаковой для всего творчества Ф. Шопена. Слушая записи шопеновских мазурок в его исполнении, мгновенно осознаешь всю глубину проникновения интерпретатора в музыкальный текст, ощущаешь каждый жанрово-семантический оттенок, который Р. Урасин передает точно выверенными исполнительскими средствами. Заметно, что он практически всегда отталкивается от заявленного автором жанра мазурки, возможно, потому, что осознает важность ассоциативного мышления слушателя, ведь «каждая разновидность музыкального жанра требует от воспринимающего «включения» определенного типа установки («жанрового ожидания»), способной выводить воображение слушателя за физические границы произведения» [4, с. 12]. Однако в процессе развертывания музыкального произведения пианистом воплощаются все жанровые особенности шопеновского текста: они явно коррелируют с интерпретационным процессом и направляют его.

Таким образом, рассмотрение мазурок Ф. Шопена сквозь призму жанрового подхода к их интерпретации позволяет сделать несколько **выводов**. Во-первых, шопеновская трактовка жанра весьма сложна и обусловлена целым рядом факторов: в самом широком контексте – взаимопроникновением песенности и танцевальности в польской народной музыке; в масштабах шопеновского фортепианного мышления – сплавом концертности и камерности («народности»); на уровне мелодики – синтетической природой «инструментальной кантилены» Ф. Шопена; наконец, на уровне жанрово-семантических особенностей его тематизма – полижанровостью. Во-вторых, в процессе анализа конкретных мазурок были выявлены различные проявления жанровых элементов в музыкальном тексте – от многогранной трактовки базового жанра мазурки до использования иножанровых включений, причем как в вертикальном, так и в горизонтальном измерении. В-третьих, в масштабах настоящей статьи доказано, что в основе убедительной и высокохудожественной исполнительской интерпретации мазурок Ф. Шопена должны лежать осознание пианистом всех жанровых уровней произведения и стремление подчеркнуть имманентную шопеновскую полижанровость за счет тщательного отбора выразительных средств (что и демонстрируют в своих исполнениях такие выдающиеся пианисты, как Т. Шебанова и Р. Урасин). Перспективы дальнейшего изучения данной темы видятся в выявлении различных индивидуальных трактовок мазурок в исполнительском творчестве пианистов прошлого и современности, в их сравнении с целью выявления магистральных исполнительских тенденций, а также в анализе адаптации конкретных педагогических принципов «жанрового подхода» к мазуркам Ф. Шопена.

Список источников

1. Адорно Т. В. Избранное. Социология музыки. СПб.: Университетская книга, 1998. 448 с.
2. Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 18-29.
3. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // Musiqi Dünyasi. 2016. № 3 (68). С. 3-12.

4. Орлова Т. С. Жанровый подход к обучению музыке в условиях дополнительного образования: автореф. дисс. ... к. пед. н. Волгоград, 2019. 25 с.
5. Самвелян Т. Э. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2000. 24 с.
6. Светлова О. А., Хананов И. Р. Некоторые особенности фортепианного письма Фредерика Шопена (опыт феноменологической характеристики) // Вестник музыкальной науки. 2019. № 3 (25). С. 98-108.
7. Толмачева Э. Г. Методика реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов (на примере фортепианных циклов композиторов XX в.) [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. 2020. № 2. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=29678> (дата обращения: 25.09.2020).
8. Холопова В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры - наука - педагогика // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 34-41.
9. Школяренко С. И. Новаторство Ф. Шопена в области фортепианной фактуры: полижанровость, концертность, камерность // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 3 (16). С. 32-37.
10. Щербаков Ю. В. Музыкальное произведение в контексте теории жанра // Альманах современной науки и образования. 2015. № 11 (101). С. 123-125.

Информация об авторах | Author information



Резникова Лидия Александровна¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва



Reznikova Lidia Alexandrovna¹

¹ Gnessin Russian Academy of Music, Moscow

¹ lidia@reznikova.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 13.10.2020; опубликовано (published): 30.12.2020.

Ключевые слова (keywords): Ф. Шопен; мазурка; жанр; полижанровость; исполнительская интерпретация; F. Chopin; mazurka; genre; poly-genre nature; performance interpretation.