

## Анализ распределение аккордов Фридерика Шопена

Саидий Саид Болта-Зода  
НавГПИ

**Аннотация:** В статье предпринята попытка характеристики некоторых особенностей фортепианного письма Фридерика Шопена в рамках феноменологической концепции. Метод характеристики основывается на понятийном аппарате философской школы Эдмунда Гуссерля, определяющем феноменологию как эйдетическую (в противовес опытным) науку и как учение о структурах чистого сознания. Соответственно нотный текст понимается как концентрат интенциональных усилий автора и исполнителя, направленных на музыкальное становление. Важность внимательного отношения исполнителя к нотному тексту - общепризнанный факт, и ему посвящено значительное количество работ.

**Ключевые слова:** стиль Шопена, нотный текст, распределение аккордов, экспозиционные тематические разделы, «аккорд смерти».

## Analysis of chord distribution by Fryderyk Chopin

Saidiy Said Bolta-Zoda  
NavSPI

**Abstract:** The article attempts to characterize some features of Fryderyk Chopin's piano writing within the framework of the phenomenological concept. The characterization method is based on the conceptual apparatus of the philosophical school of Edmund Husserl, which defines phenomenology as an eidetic (as opposed to experimental) science and as a doctrine of the structures of pure consciousness. Accordingly, the musical text is understood as a concentrate of the author's and performer's intentional efforts aimed at musical development. The importance of the performer's attentive attitude to the musical text is a generally recognized fact, and a significant number of works are devoted to it.

**Keywords:** Chopin's style, musical text, distribution of chords, exposition thematic sections, "chord of death".

Уже хрестоматийным стало отношение к творчеству Шопена как концентрированному отражению акустических закономерностей фортепиано. Обычно обращают внимание на изложение гармонических вертикалей, особенно

тонических, открывающих экспозиционные тематические разделы, которые ярко иллюстрируют чутье композитора в отношении обертоновой природы звуковысотности. Важность внимательного отношения исполнителя к нотному тексту - общепризнанный факт, и ему посвящено значительное количество работ. Философия в этом отношении находится между математикой и поэзией или, лучше сказать, соединяет крайности обеих: в поэзии нет терминов и концепций, в математическом тексте слова естественного языка могут играть только вспомогательную роль при описании знаков; в философии терминология неизбежно сопрягается с естественным языком, но в то же время выделяется из него, указывая на тот или иной фрагмент смыслового пространства и опыта. Изменение модальности и стиля работы идет параллельно с изменением терминологии. Дело не только во введении новых терминов, но и в особом к ним отношении.

Ф.Шопен оперирует IV повышенной степенью минора таким образом, что морталис может быть применен отдельно от других элементов «гармонии смерти», невероятно- изготовленный человеческими руками. Не поверишь что эту написал человек, а именно Ф. Шопен. «Аккорд смерти», образовавшийся в этот момент, будет иметь отсроченное и полифонически замаскированное разрешение в тонику еще позднее. «Аккорд смерти», который энгармонически совпадает здесь с третьим обращением малого мажорного септаккорда, создает парадоксальный фоно-семантический эффект, который можно назвать «скорбным благозвучием» (выражение Томаса Манна, относящееся к 7-му Ноктюрну Шопена), или даже «болезненным благозвучием». С точки зрения формы, 23-й такт был как- будто лишний, чужой, привнесённый: без него период состоял бы из двух симметричных построений, в каждом из которых. Особый эффект на завершающей стадии имеет раздельное, неодновременное действие обоих тонов. Морталис несколько раз подряд повторяет свой обычный ход на полутон вверх. Такое длительное нагнетание подталкивает события к неординарному повороту: ляментум, гармонизованный доминантовым нонаккордом, где он является ноной, вместо того чтобы двинуться вниз (как ему свойственно), то есть жалобно поникнуть, неожиданно, вопреки тяготению уходит вверх. Создается эффект сдерживаемого плача или избыточного страдания и боли, не находящей успокаивающего разрешения.

Целью этих средств является семантическое акцентирование, ради которого композитор многократно намеренно прикасается к определенному «месту» на ладотональной шкале, а тем самым и к определенной болезненно чувствительной струне в духовном организме слушателя. Ляментум в этом случае вообще не понадобился.

В истории полифонии творчество Фредерика Шопена (1810-1849) сыграло важную роль, прежде всего полифонизацией фортепианной фактуры. Это было следствием того широкого процесса, который с конца 20-х годов XIX века захватил все западноевропейское искусство, включая творчество Шопена, Шумана, Листа, - процесса внедрения оркестральности и красочности в фортепианную музыку. Новое видение душевного мира человека, раскрытие тончайших переживаний, к которому всегда стремились романтики, вело к переосмыслению классических средств музыкального языка. Бурное развитие выразительных возможностей гармонии как аккордовых массивов (вертикаль) шло рука об руку с выявлением интонационной, мелодической жизни ее голосов (горизонталь). Гармония обнаруживала свою полифоничность, а в то же время насыщалась тематическими элементами, связывающими всю фактуру в единое целое. Шуман добивался этого посредством внедрения имитационности, Шопен же - через раскрепощение гармонических голосов, раскрытие их интонационной выразительности. Возникла большая подвижность, трепетность всей фактуры, сочетающейся с главной мелодией верхнего голоса. Для мелодики Шопена, «характерна общая тенденция романтиков к острой индивидуализации интонаций». Индивидуализация эта, в отличие от баховской, построенной на линейной основе, берет за основу аккордовую мелодику и "обостряет" ее самыми различными мелодическими и гармоническими средствами". Насыщенность мелодии скрытыми голосами вела к обогащению фактуры. Скрытый гармонический голос нередко выходил на поверхность, и складывалась та форма полифонии, которую принято называть инструментальным дуэтом: "Как будто именно Шопена можно считать первым создателем подобного рода музыкального изложения, представляющего собой романтический инструментальный дуэт, контрапунктически сплетающий две контрастирующие индивидуализированные мелодии". Контрастная полифония у Шопена образуется не от контрапунктирования готовых, завершенных тем-мелодий, но от соединения тематических интонаций, попевок, мелодических оборотов. В этом смысле Шопен продолжает одну из линий контрастной полифонии Бетховена, который, добиваясь единства художественного образа, любил прибегать к сплетению элементов разных тем или одной и той же темы. Этим Шопен близок к Шуману. Им обоим было чуждо сочетание протяженных жанрово-характеристических тем, каждая из которых прозвучала отдельно от другой, хотя у Шумана это изредка все-таки встречается. Более свойственно это стилю Берлиоза и Листа. Контрапунктически соединяя тематические элементы, Шопен и Шуман стремились к гармоническому их слиянию, в результате складывалось новое производное образование, тогда как Берлиоз и Лист при контрапунктировании тем сохраняли их первоначальное жанровое толкование.

Контрастная полифония Шопена, таким образом, оказывается связанной с общим складом всей его фортепианной фактуры, голоса которой получают интонационно-тематическое наполнение.

Формы имитационной полифонии применялись Шопеном в общем редко, он написал только одну фугу. Особенно нужно отметить те имитационные построения, которые выдвигаются на видное место в начале репризы. Это отвечало одной из тенденций романтической музыки наделять имитационные (фугированные) построения драматургической функцией. Вместе с тем Шопен нашел точки сближения имитационной формы с вариационностью, столь свойственной его стилю. Сохраняя тему-мелодию без изменений, Шопен последовательно перемещал ее образные голоса и менял сопровождение. Возникла одновременно и имитационная, и вариационная форма, сохранилось что-то неизменное, но целое изменялось.

Контрастная полифония у Шопена образуется не от контрапунктирования готовых, законченных тем-мелодий, а от соединения тематических интонаций, попевок, мелодических оборотов.

В дальнейшем развитии произведения скрытый голос сохраняется как известного рода мелодическое *ostinato*, его значение возрастает, он получает большую самостоятельность, вступает в активно контрапунктическое сплетение с основной мелодией. Особенно явственно это при подготовке кульминации, когда он даже меняет своей прежний ритм и становится более неустойчивым. Но эта неустойчивость мелодически иная, чем в главном голосе, где проходит гамма тон - полутон. Скрытый голос намечает уменьшенный септаккорд, обостряя его синкопическим движением в подходе к кульминации, в наивысшей же ее точке растворяется в повторении звука. Так, скрытый голос вышел за рамки простого гармонического удвоения и превратился в активный контрапункт это - иллюстрирует описанные потенции полифоничности в фактуре сочинений Шопена, превращение гармонического голоса в полифонический. В некоторых случаях Шопен в нотной записи показывает эту полифоничность, обнаруживая скрытые голоса и переводя их в реальные. Этот блуждающий голос то придерживается гармонических тонов, то мелодически выходит на первый план (особенно в моменты протянутых звуков в главной мелодии), то образует свои собственные фигуры.

Описанные полифонические отношения можно назвать подголосочностью, при которой контрапунктирующий голос появляется ради гармонического уплотнения и потом гаснет, чтобы вновь возникнуть при новом гармоническом сплетении.

Не следует смешивать эти приемы с подголосками в русской народной песне, сопутствующими основному напеву и являющимися его вариантами.

Шопеновский подголосок свободен в своих вступлениях, во всей конфигурации, и его невозможно принять за вариант главной мелодии.

Невозможно останавливаться на отдельных элементах, пусть даже и весьма показательных. Необходимо проследить все изгибы драматургической канвы произведения, вслушаться во все детали, организующие его музыкальное пространство, осознать каждую фазу становления его целостности.

Композиционная «ошибочность» (утверждение не той тональности, которую ждали) мгновенно устраняется Шопеном введением еще одного непредвиденного поворота в виде новой модуляции, уже энгармонической, переводящей музыкальное развитие в русло. На пересечении мелодических токов, пронизанных интонацией вводнотонности, и гармонических вертикалей, интонационная тембровость которых зависит от активнейшего звуковысотного преобразования музыкального пространства, образуется тембровая выразительность голоса Шопена, дыхание внутренней формы его произведений. Обнаружение этого алгоритма - путь к новым возможностям исполнительского проникновения в музыку Шопена. Понимание внутренней формы музыки Шопена - установление непосредственной связи с художественным музыкальным миром XX века, для которого одно из главных открытий - интонационность тембра.

### **Использованная литература**

1. Саидий, Саид Болта-Зода. Оценка характеристик волнообразных голосов в хоровом пении. *Science and Edukatific journal* 3 (3), 865 - 871
2. Саидий, Саид Болта-Зода. Некоторые аспекты формирования и развития музыкального воздействия с ее последствиями на развитии ребёнка. *Science and education. Scientific Journal ISSN* 3 (12), 2181-0842
3. Саидий, Саид Болта-Зода. Интерактивные методы формирования музыкальных знаний детей в дошкольных организациях на основе современных методик. *Science and Education Scientific journal* 3, 851-857
4. Саидий, Саид Болта-Зода. Методы и приёмы развития исполнительской техники учащихся на уроках инструментального исполнительства. *Science and education. Scientific Journal* 3 (3), 897-903
5. Саидий, Саид Болта-Зода. Музыка как дискурс управления многоголосной музыки. *Science and Education* 3 (3), 845-850
6. Саидий, Саид Болта-Зода. Национальные инструменты Узбекистана. История музыкальных инструментов: дутар и уд. *Science and Education* 3 (3), 858-864

7. Саидий, Саид Болта-Зода. Вокально-хоровые песни, обработка народных песен и развития мастерства учащихся. *Science and education. Scientific Journal 3 (4)*, 1200-1205
8. Саидий, Саид Болта-Зода. Методика развития творчества педагогов в академическом классе эстрадной ударной техники концерт-спектакль. *Science and education. Scientific Journal 3 (4)*, 930-936
9. Саидий, Саид Болта-Зода. Интерактивные методы обучения творчеству русских композиторов классе фортепиано в детской музыкальной школы. *Science and education. Scientific Journal 4 (4)*, 1605-1611
10. Саидий, Саид Болта-Зода. Продвижение новых принципов творческого фортепианного исполнительства в профильных школах искусств и культуры. *Science and education. Scientific Journal 4 (3)*, 1612-1617
11. Саидий, Саид Болта-Зода. Интерактивная методика обучения жанрам, созданных на народные лады, учащимся музыкальных и художественных школ. *Science and education. Scientific Journal 4 (7)*, 1618-1624
12. Саидий, Саид Болта-Зода. Интерпретация современных методов работы с малоуспеваемыми музыкантами. *SCIENCE AND Science and education. Scientific Journal 3 (3)*, 1193-1199
13. Саидий, Саид Болта-Зода. Основы современного педагогического творчества по сфере хора. Дирижёр как оптимально управляющий голосом хора в музыкальном театре. *Science and edukation scientific jurnal 3 (ISSN 2181-0842)*, 918
14. Саидий, Саид Болта-Зода. Методы и приёмы обучения игры на фортепиано. *Science and edukation scientific jurnal 3 (3)*, 911
15. Саидий, Саид Болта-Зода. Способы обогащения уроков игры на фортепиано передовым зарубежным опытом. *Science and edukation scientific jurnal 3 (ISSN 2181-0842)*, 904
16. Саидий, Саид Болта-Зода. Современные методы развития исполнительской техники учащихся на уроках инструментального исполнительства. *Science and edukation scientific jurnal 3 (3)*, 891 – 898
17. Саидий, Саид Болта-Зода. Современные методы работы детьми с ограниченными возможностями обучения по музыке. *Science and Edukatific jurnal 3 (ISSN 2181-0842)*, 879
18. Саидий, Саид Болта-Зода. Национальные инструменты Узбекистана. История музыкальных инструментов: дутар и уд. *Science and Edukatific jurnal 3 (3)*, 858
19. Саидий, Саид Болта-Зода. Музыка как дискурс управления многоголосной музыки. *Science and Edukatific jurnal 3 (ISSN 2181-0842)*, 845

20. Саидий, Саид Болта-Зода. Подготовка специалистов по прикладной музыке. Методы в преподавании музыкально-теоретических дисциплин на основе сольфеджирования мажоров. *Science and Education* 3 (3), 924-929

21. Саидий, Саид Болта-Зода. Conception of military musical instruments in the Temurid Era. *European Journal of Molecular & Clinical Medicine* 7 (7), 7002-7010

22. Саидий, Саид Болта-Зода. Влияние музыки на личность и психику ребёнка. *Вестник интегративной психологии*, 217-220

23. Саидий, Саид Болта-Зода. Вокально-хоровые песни, обработка народных песен и развития мастерства учащихся. *Science and Education scientific journal* 3 (VOLUME 3, ISSUE 3), 1200

24. Саидий, Саид Болта-Зода. Интерпритация современных методов работы с малоуспеваемыми музыкантами. *Science and Education scientific journal* 3 (VOLUME 3, ISSUE 3), 1193

25. Саидий, Саид Болта-Зода. The Peculiarity of Psychological Counseling and Motivation for Studying Music at the University. *Procedia of Philosophical and Pedagogical Sciences* ISSN 2795-546X 1 (1), 37-43

26. Саидий, Саид Болта-Зода. Основные направления и тенденции развития будущих учителей по направлению музыки. *Science and Education* 3 (8), 204-210

27. Саидий, Саид Болта-Зода. Интерактивная методика обучения жанрам, созданных на народные лады, учащимся музыкальных и художественных школ. *Science and Education* 3 (4), 1618-1624

28. Саидий, Саид Болта-Зода. Основы управления музыкального диктанта по сольфеджио. *Science and Education* 3 (3), 825-830

29. Саидий, Саид Болта-Зода. Продвижение новых принципов творческого фортепианного исполнительства в профильных школах искусств и культуры. *Science and Education* 3 (4), 1612-1617

30. Саидий, Саид Болта-Зода. Технологии формирования и развития вокально-хорового мастерства учащихся через народные песни. *Science and education. Scientific Journal* 3, 831