

Константин ЗЕНКИН

О СМЫСЛООБРАЗУЮЩЕЙ РОЛИ ЖАНРА В МИРЕ ШОПЕНА. РЕФЛЕКСИЯ ВРЕМЕНИ КАК СУЩНОСТЬ ШОПЕНОВСКИХ БАЛЛАД

Сейчас уже вряд ли вызовет сомнение тот факт, что в творчестве «классического» Шопена — последователя Баха и Моцарта — специфика нового, романтического мышления проявилась с особой силой, последовательностью и полнотой. На этапе зрелости и цветения музыкального романтизма, ярчайшим представителем которого был Шопен, традиционное соотношение общего и индивидуального пересматривается в пользу последнего; и в силу этого все категории, относящиеся к сфере общего, обретают в новой системе несколько иное значение и роль.

Жанр — важнейшая из таких категорий. На протяжении веков жанр являлся одним из наиболее очевидных «мостиков» между миром музыки и всем внемузыкальным миром и одним из важнейших факторов формирования смысла музыки. В доромантической «системе заказов» жанр выступал как условие работы композитора, как важнейший элемент задания, определявший обстановку исполнения, особенности музыкальной коммуникации, а следовательно, в самом общем плане — и характер музыки, ее «этос». Смысл жанра нередко мог запечатлеться в различных структурных особенностях музыки, которые можно рассматривать как внеиндивидуальные элементы музыкального языка и специфические черты формы (недаром в XIX веке слово «форма» нередко применялось как синоним жанра).

Переворот, осуществленный романтиками в первой половине XIX века, был связан с отказом от «готовых слов» риторической культуры, со стремлением к «непосредственному» схватыванию и чувства, и внешнего мира, и привел к новому статусу жанра в искусстве. Для романтиков не жанр и стиль эпохи являются исходными моментами, а индивидуальный замысел и индивидуальный авторский

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по научной и творческой работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

стиль. Отмечу две тенденции этого переворота в отношении роли жанра, которые в своем предельном проявлении привели к следующим последствиям.

Первое: жанр перестал быть условием работы (если только композитор сам не ощущал его в качестве условия) и стал фактором формирования индивидуализированного, неповторимого замысла. С этим связано и появление новых жанров в музыке XIX века, и широкое применение жанровых гибридов, и увеличение веса и значения внежанровых произведений.

Вторая тенденция касается смыслообразующей роли жанра не в отношении произведения и его формы *как целого*, а в отношении отдельных музыкальных мыслей — тем, мотивов etc. Отказ от риторических «готовых слов», которыми широко пользовались композиторы доромантической эпохи, повлек за собой активизацию типических интонаций жанра. Жанровые интонации, взятые не только из предшествующей композиторской традиции, но и как бы из самой жизни, свели к минимуму условность выражения (в той или иной мере присущую любому языку) и дали больший простор индивидуализации авторского стиля.

К тому же необходимо учесть, что смысл музыки до позднего романтизма включительно никогда не был исключительно, «собственно» музыкальным — имманентно музыкальный смысл всегда порождал окружающее его поле внемузыкальных ассоциаций и органично переходил в сферу немзыкального. Способы и инструменты данного перехода менялись от барокко к романтизму, и в XIX веке метод жанровых ассоциаций стал носителем как программных значений музыки, так и скрытой (необъявленной) программности. О последней в один голос говорили едва ли не все композиторы-романтики: Шуман, Шопен, Чайковский, Григ, Рахманинов, Малер.

Остановимся на первой тенденции. Известно, что, в отличие от некоторых других композиторов-романтиков, Шопен новых жанров почти не создавал. Однако романтическое преобразование уже существующих жанров в неповторимом шопеновском мире впечатляет ничуть не меньше!

Обратимся к жанрам, которые в отношении образного содержания почти не фиксированы, — к прелюдиям и этюдам. Константами этих жанров является, пожалуй, только лишь их тренировочная, учебная, техническая роль. Но всё же и до Шопена между прелюдией и этюдом существовали определенные различия. Так, этюды, сочиненные Клементи, Черни, Крамером, представляли собой довольно развернутые миниатюры, предназначенные для овладения каким-либо определенным техническим приемом. Прелюдии, написанные Клементи, Гуммелем, Мошелесом и другими, также имели чисто тренировочное значение, но отличались от этюдов меньшими размерами и, при этом, наличием контрастов в фактурном рисунке и типах движения, а также (чаще всего) объединенностью в цикл, включающий все двадцать четыре тональности. Дело, по-видимому, в том, что, в отличие от этюдов, ставящих чисто пианистические задания, дошопеновские прелюдии служили также для овладения техникой модуляции в родственные тональности, что в эпоху рубежа XVIII–XIX веков было важной частью воспитания пианистов-импровизаторов.

Что же делает Шопен? Он не только насыщает этюды и прелюдии глубоким художественным содержанием и ценностью (ориентируясь как на инструктивные прелюдии своих предшественников и современников, так и, в особенности, на прелюдии И. С. Баха). Но, что особенно примечательно, он сублимирует отмеченные технические особенности жанров этюда и прелюдии и развивает их до особенностей художественно-эстетических и музыкально-смысловых.

Основываясь на единстве фактурно-технического приема, Шопен создает свои этюды как миниатюры в высшей степени монолитные (только в трех этюдах имеется контрастный тематический материал), отличающиеся высшей гармонией формы (именно в композиции этюдов особую роль играет принцип золотого деления, что придает ей особую завершенность и полноту). Подавляющее большинство этюдов Шопена — это плавное, постепенное развертывание единого состояния, доведение его до кульминации и разрешение.

Прелюдии Шопена, наоборот, отличаются афористичностью и внутренней напряженностью, конфликтностью развития. «Сжатая» композиция прелюдий, как правило, обретает черты векторно направленного процесса (подробнее это будет показано несколько позже). В отличие от своих предшественников Шопен не предписывает исполнять свои прелюдии *attacca*. Но даже при композиционной отделенности соседних прелюдий они образуют единый цикл со сквозным развитием исходного контраста, данного в первой паре пьес (C-dur — a-moll), постоянно направленным к новому качеству и трансформации в каждой следующей паре прелюдий. Таким образом, Шопен не просто использует «память жанра», но умножает ее и, можно сказать, «возводит в степень»¹.

Особый интерес представляет предыстория шопеновских жанров баллады и скерцо, как и их трансформации, произведенные Шопеном. Эти одночастные «поэзные» композиции, отличающиеся особой свободой формы, имели совершенно различные истоки. Дошопеновская баллада — вокальный жанр, по сути — большая песня, контрастные разделы которой отражают движение поэтического сюжета. Шопен, вдохновленный балладами Мицкевича, но не объявляющий программ своих баллад, создает иллюзию присутствия литературного сюжета при помощи жанровых трансформаций тем и нарастающей интенсивности развития. Закономерности поэтической баллады — переход от неторопливо-повествовательного тона к насыщенно-драматическому — отразились у Шопена в движении от вокально-речевой интонации к абсолютно новому качеству — бурным, неистовым кодам, сравнимым с этюдами. Но самое интересное, что при отсутствии поэтического текста Шопен нашел способы (в каждом случае разные!) создать иллюзию сюжетности, музыкально конструируя различные временные модусы в их контрастах и взаимопереходах, о чем подробнее будет рассказано ниже.

Скерцо Шопена, напротив, в соответствии с памятью жанра, всегда имеют инструментальную основу. При этом форма классического скерцо — симметричная трехчастная композиция с трио — также преобразуется Шопеном (особенно во втором и третьем скерцо) в направлении quasi-сюжетной векторности развития. А контраст между крайними, основными разделами и Трио Шопеном доводится до масштабов романтического двоемирия. В своих скерцо Шопен также виртуозно играет со временем, но иначе, чем в балладах, где наиболее актуальным стало взаимодействие прошлого и настоящего. В скерцо иная смысловая конструкция: если крайние разделы — это само движение, безостановочный бег времени, то основные срединные темы — полярная противоположность, а именно — покой, медитативное пребывание как бы вне времени — переживание непрерывно длящегося момента. Таким образом, ведущая конструктивно-смысловая антитеза шопеновских скерцо выглядит следующим образом: время, выраженное как

¹ Введенное в научный обиход М. Бахтиным понятие «память жанра» подразумевает информацию об условиях бытования, а часто и о смысловом поле жанра, которое могло быть более или менее фиксированным и иметь различный диапазон значений (см.: [1, 178–179]).

внешнее движение, — по контрасту к внутреннему, психологическому времени покоя, созерцания, устремленного в идеальное вневременное.

Можно было бы также проследить, как Шопен развивает качества, изначально заложенные в жанрах полонеза, мазурки, ноктюрна. Но перейдем к другой отмеченной тенденции и посмотрим, как жанр становится смыслообразующим фактором на уровне единиц речи, и как Шопен завершает формирование романтической системы жанровых интонаций.

Цикл прелюдий ор. 28 обычно называют «энциклопедией» жанров и образов музыки Шопена. Многое здесь лежит на поверхности и не требует специального анализа. Но нас сейчас интересуют не простые и очевидные примеры отражения конкретных жанров — например, жанра мазурки в Прелюдии A-dur или похоронного марша в Прелюдии c-moll. Для утонченного, изысканного мира Шопена более характерны жанровые ассоциации — иногда едва уловимые, как и синтезы самых разных жанров в одновременности.

Посмотрим с этой точки зрения на Прелюдию a-moll. Это одна из тех прелюдий, где доминирует вокально-речевая интонационность, а фортепианное (собственно прелюдийное) образует почти непрерывный диссонантный фон. Впрочем, это не только фон, не аккомпанемент «песни без слов» (как это часто бывает в музыке романтиков), а участник диалога и, следовательно, действующая сила конфликта в данной прелюдии.

Первый мотив Прелюдии, звучащий в главном, мелодическом голосе, — характерная для Шопена вопросительная интонация, сразу же определяющая жанр данной мелодии как слияние песенности и декламации (речитатива), как *переход* одного в другое. Такой жанровый синтез свидетельствует о типе выразительности, связанном с напряженным, неторопливым раздумьем, с рассказом о трагических событиях. Не случайно данный мотив (нисходящая кварта и восходящая терция) встречается и играет ключевую роль в балладах Шопена, в Фантазии f-moll, во многих мазурках, близких балладному тону высказывания. Поэтому можно определить начальный мотив не только как вокально-речитативную интонацию (это определение слишком общее), но, в условиях стиля Шопена, как интонацию балладную, которая фактически и стала «темой» Прелюдии a-moll. Здесь мы возвращаемся к вопросу об особенностях — даже не жанра прелюдии, а такого уникального жанрово-стилевого явления, как *прелюдии Шопена*; к вопросу об интенсивном внутреннем развитии в этих прелюдиях, в большинстве которых в одном мгновенье может быть заключена грандиозная драма.

Итак, тема Прелюдии a-moll — мотив-вопрос из трех звуков — вопрос, в котором уже слышится обреченность и предопределенность нисхождения.

Вторая фраза, ответ, — это уже развитие темы, к которой прибавляется всего один звук сверху (точнее, вместе с форшлагом — два), а последний звук повторяется в пунктирном ритме. Данное повторение усиливает речитативные черты и, кроме того, впервые в этой прелюдии вводит жанровые признаки марша. Подчеркну, что речь идет не о маршевом облике ля-минорной Прелюдии, а только лишь о тонкой жанровой ассоциации, о «тени» марша в контексте трагического монолога-раздумья. Именно Прелюдия a-moll содержит смысловые истоки таких разных маршей, как прелюдии E-dur и c-moll.

Повторяющийся звук «си» в этой Прелюдии является прообразом Прелюдии E-dur. Но это еще не всё: в самом окончании Прелюдии a-moll звучат три аккорда в E-dur, создающие новое качество (итог) — новую краску, новый жанровый элемент — хорал, звучащий как голос свыше.

Впоследствии сочетание черт марша, хорала и прелюдийного фигуративного движения создает уникальный, подобно фантастическому видению, образ Прелюдии E-dur. Проследим кратко за дальнейшей судьбой этого образа. Он возобновится в средней, минорной части Прелюдии Des-dur, но только без торжественного покоя ми-мажорной Прелюдии. Драматическая напряженность звучания уже почти вплотную подводит к похоронному маршу Прелюдии c-moll.

Симптоматично, что разговор о характерных, концентрированных знаках жанра естественно привел нас к картине движения музыкального смысла, развития, выявления своего рода музыкальной (интонационной) драматургии — тех качеств, которыми Шопен наделяет жанр прелюдии, развивая присущие ему качества. Мы обнаруживаем жанрово-смысловое развитие в пределах одной прелюдии и — в масштабах всего цикла, который, в отличие от циклов этюдов, представляет собой направленный процесс.

Конечно, в прелюдиях шопеновский метод полижанровых ассоциаций проявился особенно выпукло — в силу особой, повышенной концентрации смысла, а также в силу образной универсальности жанра прелюдии. Однако и в условиях более «обычного» способа высказывания, и в рамках жанров с достаточно фиксированным типом выразительности, везде в музыке Шопена действует тот же метод. Для примера обратимся к ноктюрнам. В отличие от прелюдий, романтический ноктюрн (в его зрелой, шопеновской форме) обладает значительно большим постоянством музыкального образа. Напомню, что этот типический облик ноктюрна характеризуется вокальной мелодией, но не чисто песенной, а с характерными для итальянского оперного *bel canto* колоратурами, отраженными в культуре бриллиантного пианизма. Непременной чертой шопеновских ноктюрнов стала «воздушная», педально-обертонная фигурация, создающая ощущение широкого, мягко обволакивающего пространства. Именно такой комплекс выразительных средств стал важнейшим символом романтического идеала — и для самого Шопена (наиболее лирические темы сонат, баллад, прелюдий Fis-dur и Des-dur), и для его последователей от Листа до Рахманинова.

Но если мы вслушаемся в каждый из шопеновских ноктюрнов, то увидим, что в рамках описанного типа он обладает дополнительными жанровыми ассоциациями, которые каждый раз образуют совершенно неповторимый синтез. К примеру, в ноктюрнах №№ 2 (Es-dur) и 3 (H-dur) ощутимы черты вальсовости, в № 4 (F-dur) — скрытая, неуловимо-призрачная хоральность; в № 8 (Des-dur) — баркарола. В № 6 (g-moll) начало мелодии сразу с каденционного оборота, а затем — совпадение конца построения с началом следующего — свидетельствуют о балладности (что полностью подтверждается и необычной, «открытой» формой этого ноктюрна, и разнообразием использованных жанров — от мазурки до хорала).

В ноктюрене № 7 (cis-moll) скованность мелодии, необычная для данного жанра, повторения одного звука — привносят оттенок речитативности. Спешу подчеркнуть, что сама мелодия — ни в коем случае не речитатив (последний почти в чистом виде появится только перед репризой), а именно легкая «тень» речитатива, которая легла на кантиленную мелодию, сообщив ей черты баллады — трагического монолога (но с иным жанровым спектром, чем в предыдущем ноктюрене).

Еще один вариант балладного жанрового спектра — в ноктюрене № 13 (c-moll), где эффект рассказа о прошедших событиях создается благодаря слиянию ноктюрновой, как бы повествующей мелодии и мерной маршевой поступи, которая в данном контексте символизирует течение времени.

Дополнительным подтверждением системности шопеновского языка может служить то обстоятельство, что похожий спектр позже проявится в Фантазии *f-moll*: ритм марша и уже знакомый нам вопросительный речитативно-балладный мотив. Однако отмеченное родство не делает образы Фантазии и Ноктюрна *c-moll* однотипными. Игра тончайшими жанровыми ассоциациями в музыке Шопена поистине всепроникающа. Даже при максимальной жанровой определенности Прелюдии *A-dur* (ясно, что это мазурка) Л. Мазель увидел здесь словно «тающие» в вышине аккорды хорала [4, 223]. Возможно, это преувеличение: ведь аккордовый склад весьма характерен и для танцевальной бытовой музыки. Однако преувеличение Мазеля («совмещение столь далеких жанров») показательно: шопеновская интонация заставляет себя воспринимать именно так: с установкой на неисчерпаемую глубину смысла, его потенциальность. Интонация Шопена есть максимальное заострение специфики романтического выражения: это не «готовое слово» из словаря, а генератор неповторимого смысла, возникающего «на пересечении» множества жанровых ассоциаций.

Особые требования перед композитором ставил жанр баллады — квинтэссенция романтического синтеза искусств в рамках фортепианной музыки. Шопен не ограничивается здесь созданием образа повествования о далеких таинственных событиях. Польский романтик достигает значительно большего: углубляя смысл собственно музыкальной интонации, без помощи слова, программы и т. п., он создает композиционные структуры, адекватные временной многозначности литературно-поэтических произведений, разводя время реального звучания с «сюжетным» временем и создавая разнонаправленные, разно-темповые временные потоки.

Как и все романтики, Шопен исходит из классической концепции времени как непрерывного, логически связанного и направленного процесса, в котором, однако, постоянно оформляются структуры, моделирующие ощущение *настоящего* момента в большей степени, чем непрерывной смены прошлого — настоящим, а настоящего — будущим. На эту тему имеется известное высказывание Стравинского о музыке как единственной возможности чувствовать настоящее². Классическая форма, своей высшей формы достигшая у Моцарта, — не только развитие во времени, но и quasi-пространственная симметричная конструкция, существующая фактически во времени, но по смыслу отчасти и как бы *вне* времени.

В доромантической музыке, как правило, движение мелодической фразы во времени в конечном счете представляло или как одномоментный рисунок (в музыке барокко), или как одна, неделимая фраза — высказывание. У Шопена, как и других романтиков, наоборот, даже момент настоящего времени, часто даже отдельный звук, воспринимается как процесс: он проживает свою жизнь, и мы слышим, как сквозит этот звук течет время.

Подчеркнутое внимание к движению, наполняющему каждый момент, ярко проявилось в современной Шопену живописи. Друг композитора, Эжен

² «Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить как нечто реальное, а следовательно и устойчивое настоящее. Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем» (разрядка И. Ф. Стравинского; цит. по: [3, 149]).

Делакруа, говорил, что художник должен уметь нарисовать человека, падающего с четвертого этажа. Живопись Делакруа дает множество примеров такого рода. Или, к примеру, на картине Т. Жерико «Скачки, или Дерби в Эпсоме» лошади кажутся неестественно вытянутыми, если воспринимать их в статике, и совершенно естественными, если представить их стремительный бег. Но этого мало! Четыре лошади, ни одна нога которых не касается земли, образуют одну устремленную линию. Таким образом, картина фиксирует не отдельный момент, выхваченный из движения, но само движение тел во времени! Это новое ощущение континуального, непрерывного движения, неделимого на «атомы времени», нашло в музыке Шопена самое полное выражение.

Можно было бы много говорить о том, как благодаря всему комплексу пианистических средств: туше, педали, романтическому *tempo rubato*, новому чувству кантилены как бесконечной мелодии etc. у Шопена утвердилось не «корпускулярное», а непрерывно-«волновое» ощущение звука и звучания во времени. Но я сделаю акцент на другом аспекте: как это новое, романтическое чувство времени распространяется на композицию целого произведения.

Из всех крупных форм Шопена новое чувство времени сильнее всего проявилось в балладах (а среди миниатюр — пожалуй, в прелюдиях). В русском музыковедении баллады Шопена неоднократно рассматривались с точки зрения нетипичности их композиции. Так, Л. Мазель сформулировал закономерности построения всех четырех баллад — причем эти закономерности обнаружились не в композиционных схемах (как обычно в классификациях классических форм), а в особенностях процессуально-динамического развития баллад.

Напомню кратко выводы Мазеля. Формы всех четырех баллад разные и сильно индивидуализированные, но общее в них — это логика драматургического процесса: от лирического, созерцательного, неторопливого повествования и сопоставлений контрастных разделов — через нарастание непрерывности развития с перевоплощением образов — к бурному, активному концу. Такая логика «формы как процесса» (выражение Б. Асафьева) позволила Мазелю провести параллель с развитием литературного сюжета, в котором темы-«герои» трансформируются, меняют характер, попадают в новые ситуации и, наконец, приходят к финалу, чаще всего катастрофическому [4, 164, 207].

Словом, процесс, активно направленный к самому концу произведения, к новому качеству образа, берет «верх» (первенство) над симметричной уравновешенной формой классического типа, в которой, наоборот, архитектурность преобладает над необратимостью времени. Усиление процессуальности в ощущении времени — важнейшее качество романтической музыки и всего искусства.

Вторая примечательная особенность — субъективизм в конструировании времени. В романтической музыке за контрастом темпов стоит, как правило, нечто более глубинное — и даже способ взгляда на мир: стремительный поток событий может сменяться состояниями внешнего покоя, погруженности в себя, неторопливого внутреннего созерцания. Субъективизм проявляется не только в ощущении времени, в сменах взгляда на время, но и в том, что авторская воля может свободно менять местами прошлое, настоящее и будущее. А значит, причинно-следственные связи событий остаются скрытыми, точнее — переходят во внутренний, не полностью высказанный план. Конечно, это специфически литературный прием. Может ли он быть применен в музыке? По логике вещей, вроде бы — нет, так как в музыке нет событий, кроме самих звуков, течение

которых из прошлого в будущее совершенно однозначно, строго закреплено и вряд ли допускает какие-то дополнительные интерпретации. Но благодаря оригинальности мышления Шопена это оказалось возможным. Классическая форма выработала свои утонченные логические механизмы организации времени, и Шопен использовал их совершенно по-новому. Не случайно это произошло с наибольшей выразительностью и очевидностью именно в балладе — жанре, возникновение которого было инспирировано литературными впечатлениями и ассоциациями. Причем, как я попытаюсь показать, игра со временем и перемещения во времени — это нечто большее, нежели субъективная интерпретация или впечатление, а в некоторых случаях, пожалуй, свойства самой музыкальной структуры. Я сделаю акцент на Первой балладе, где впервые и очень ярко проявилась специфика мышления Шопена.

Уникальный эффект создается уже в самом начале Баллады. Ее небольшое вступление создает образ неторопливого рассказа, воспоминания — пока еще только образ... Но вот звучит каданс вступления: «вопрос» на субдоминанте, доминанта и тоника. А где начинается главная тема? Конечно, с каденционного доминантсептаккорда, что Шопен заботливо подчеркивает двойной чертой, «разрезающей» каденцию в том месте, где никакой границы разделов вроде бы быть не может! Но в итоге получается, что именно каданс — то есть заключение, *конец* — стал импульсом, *motto*, исходным материалом главной темы.

О чем говорит такая структура? О том, что мы застали самое окончание какого-то процесса, его итог (а о том, что мы вошли в процесс «с полуслова», красноречиво говорит начало с неаполитанской гармонии); и именно этот итог стал импульсом всего последующего рассказа. Это впечатление, продиктованное рассмотренной структурой, подтверждается и необычной конструкцией всей главной темы: ее исходный мотив (каданс) постоянно повторяется, как будто мысль, развиваясь, не может от него «оторваться» и все время возвращается к тому прошлому, из которого она вырастает.

Таким образом, главная тема воспринимается как «послесловие» к предшествующему кадансу и его развертывание. С точки зрения формы и функций ее разделов происходят парадоксальные вещи:

1. Вступление — это каданс, завершение чего-то, что произошло, но не звучало.

2. Главная тема, продолжающая (сначала повторяющая и воспроизводящая) этот каданс, а затем его развивающая — по сути дела — «кода» того процесса, который не звучал и от которого мы слышали только завершение. Такая структура позволяет заключить, что главная тема может быть понята как послесловие, подытоживание того, что произошло до начала звучания!

Последующее развитие начавшейся игры со временем связано с драматургией всей Баллады и неизбежно требует рассмотрения ее композиционной структуры. В русском музыковедении существуют две точки зрения на композицию Первой баллады. Традиционная концепция принадлежит Мазелю и определяет Балладу как очень свободную сонатную форму с целым рядом особенностей, нетипичных для классиков [4, 174]. Но такое понимание оказалось недостаточным.

Другое понимание было изложено Ю. Холоповым в его лекциях о Шопене (пока не опубликованных). Холопов категорически возражал против определения формы Баллады как сонатной, поскольку в ней нет настоящей разработки с присущим этому разделу особым типом развития — мотивным вычленением.

Сейчас я не стану вести дискуссию по проблемам сонатной формы, отмечу только, что, по мнению Холопова, Первая баллада строится как совокупность законченных разделов — как бы отдельных пьес, объединенных некоторыми общими темами. Конечно, такая трактовка не менее недостаточна, чем первая, но в некоторых случаях она более тонко определяет специфику и значение отдельных разделов Баллады.

Первый из таких примеров — определение композиционной функции темы, следующей сразу после главной (ускоряющееся вальсовое движение, приводящее к быстрым, драматичным пассажам). Согласно традиционной версии, это — связующая тема. Однако Холопов обращает внимание на то, что ее тонально-гармоническое строение не соответствует связующей функции. В самом деле, задача связующей темы — осуществить модуляцию из главной тональности в побочную. Здесь же этого не происходит: на протяжении всей «связующей» темы с нарастающей мощностью и определенностью утверждается тоника (соль минор), а переход в тональность побочной темы происходит в самый последний момент, уже после того, как «связующая» завершилась.

Что дает такая особенность? Благодаря ей «связующая» тема воспринимается как дополнение, *кода* к главной (о чем и говорил Холопов). Именно такое понимание прекрасно согласуется, во-первых, с тем, что прозвучало на грани вступления и главной темы, а во-вторых, с композицией всей Баллады. Как я говорил, уже главная тема формируется как «кода» к вступлению, как послесловие. В таком случае облик «связующей» темы выразительно подтверждает заключительный, итоговый характер всего начала Баллады. Дополнение к главной теме — быстрая «связующая» — первый раз в Балладе намечает саму финальную драму, рассказ о конце которой прозвучал во вступлении.

Таким образом, всё, что звучит до темы в Es-dur, представляет собой прообраз целой Баллады в миниатюре — в «сжатом», еще не полностью развернутом виде — первый круг погружения в минувшую драму. Следующий, второй круг — это и будет вся Баллада. Подвижная *кода* к главной теме является прообразом будущей *коды* Баллады, дающей полную картину происшедшей грандиозной катастрофы.

Конечно, всё сказанное представляет собой упрощенную схему. И тем не менее, вряд ли можно отрицать, что в формообразовании Первой баллады действует принцип, нечасто встречающийся в классико-романтической музыке — принцип проекции. Разумеется, эта проекция не столь буквальна, как, например, в формульной технике Штокхаузена; она — скорее ассоциативна. В самом начале (во вступительном кадансе) уже дан итог драмы, который затем дает две проекции на векторно направленное время. Первая проекция — пока еще, в основном, рассказ о прошлом — послесловие к нему (буквально «растягивание» прошлого), который мало-помалу начинает обнаруживать в себе признаки действия. Вторая проекция начинается сразу после «коды» первой — с побочной темы Es-dur. Эта тема — зазвучавший романтический идеал как таковой, развитие и судьба которого и составляют содержание Баллады. Три проведения побочной темы (Es-dur — A-dur — Es-dur) образуют особую целостность внутри Баллады. Здесь особенно примечательно, что эта целостность перекрывает грани разделов в их привычном, традиционном понимании: первое проведение — еще в экспозиции, второе — в среднем разделе. Что же касается репризы, то ее обычно считают зеркальной, однако по сути дела она оказалась уничтоженной в качестве особого раздела: побочная тема из-за

тональности Es-dur еще не может создать ощущения полноценной репризы, а следующая за ней главная — это преддыкт к коде.

Уже с первого проведения мажорной темы развитие дается от лица настоящего времени, устремляясь в будущее: мы погрузились, «втянулись» в прошлое настолько, что воспринимаем его изнутри, а не как прошлое. С этой точки зрения очень показательны изменения, происшедшие с главной темой. Напомню, что в первом, экспозиционном проведении главная тема разворачивалась как продолжение каденции (ее ядро: доминанта — тоника). Во втором и третьем проведениях тема звучит на доминантовом органном пункте. Таким образом, она сохраняет свою структурную связь с каденцией, но при этом переосмысливается. Изменено формально не так много, но смысл прямо противоположный: в экспозиции главная тема развивает каденцию *после* ее разрешения в тонику (после конца), а в середине и репризе та же тема образует преддыкт к последующим разделам и отодвигает тонику, звучит *до* нее. Различие структурных значений создает совершенно различное качество движения во времени. В начале главная тема, будучи эпилогом, послесловием к прошлому, втягивает нас в это прошлое, а в среднем разделе и репризе она устремлена в будущее и наполнена его ожиданием.

Побочная тема Es-dur начинается с каданса, как и главная. Однако, в отличие от главной, она не воспринимается как эпилог к прошлому. С одной стороны, начало с каданса (D–T) связывает побочную тему с главной и дает понять, что в конечном счете она — *о том же*. Только теперь развитие начинает свою жизнь с самого начала: об этом говорит новая тональность, а также та легкость, с которой развитие уходит от каданса (главная тема была «отягощена» интонацией каданса и ее повторами). Если посмотреть внимательно, то все мотивы побочной темы содержались во вступлении или главной теме. Поэтому с формальной точки зрения можно было бы сказать, что побочная тема *in Es* развивает материал, прозвучавший ранее. На самом же деле именно побочная тема представляет первозданную, «первичную целостность», в то время как в главной теме и вступлении мотивы в большей степени обособлены, и это усиливает оттенок ретроспективности начального раздела баллады.

Возможно предположить, что в Первой балладе «время композиции» и quasi-«сюжетное» время не совпадают, что говорит о литературности, поэчности этой музыки. Важно подчеркнуть, что у Шопена любые эффекты литературности и присутствия quasi-«сюжетного» времени обусловлены специфической логикой собственно музыкального развития и не нарушают эту логику, а образуют «подводные течения» внутри нее.

Во Второй балладе совершенно иное соотношение композиционного и quasi-сюжетного времени; в целом можно сказать, что они почти совпадают. «Линия жизни» романтического идеала начинается с первых же тактов. Последующие проведения первой темы заметно отличаются от того, что было в Первой балладе. (Там, как и в большинстве баллад, идеальная романтическая тема развивалась путем динамизации, нарастания экспрессии и мощи звучания.) Напомню, что Вторая баллада построена как двукратное сопоставление резко контрастных темпов: Andantino — Presto. Однако ее композиционная логика вступает в непростые соотношения с достаточно простой темповой структурой. Так, возвращение медленного темпа после первого Presto создает прочное ощущение начавшейся репризы. Это, несомненно, и есть реприза первой темы, но от нее остается всего 13 тактов — вместо 45! Но тема сокращена очень

необычным способом: из нее «вынут» весь участок ее внутреннего развития (с середины 7-го такта по 33-й включительно). Осталось только самое начало, обрывающееся на «полуслове» и — итог. А между ними — пауза на полтакта с фермой. Как воспринимать такой прием? Ясно, что при повторении перед нами — не сама тема, а напоминание о ней: словно память «парит» над прошлым и свободно (фрагментарно, выборочно) воспроизводит его. Таким образом, реприза первой темы *in F*, о которой идет речь, — это мысль о прошлом. Это — еще один прием введения в композицию категории прошлого (наряду с развитием каданса в Первой балладе) и отход от концепции времени как единой направленной последовательности событий.

После столь необычным способом сокращенной первой темы начинается разработка. Парадоксально, но именно Вторая баллада, наиболее удаленная от сонатности, содержит настоящее разработочное развитие — с вычлениением отдельных элементов темы и их противопоставлением. Одно только совершенно нетипично: вся разработка идет в медленном темпе (темпе первой темы), в то время как во второй (ля-минорной) уже была достигнута значительно большая скорость движения. Разработка здесь оказалась вне активного действия, в модусе лирических воспоминаний: действие предстает всецело как внутреннее.

Прием удаления из первой темы этапа внутреннего развития продолжился в последних тактах баллады. Там точно повторен последний, заключительный фрагмент темы, который с самого первого проведения был *in a*.

Структура первой темы:

В 1 разделе (экспозиция):

тематический материал	a	b	a	b	(Gang)	b	a	b	b	codetta
такты ³	2–6	6–10	10–15	15–18	18–22	22–26	27–30	30–34	34–38	38–46
тональности	<i>F-dur</i>				<i>C-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>F-dur</i>		

В 3 разделе (реприза):

тематический материал	a	b				b	codetta
такты	83–86	86–88				89–92	92–95
тональности	<i>F-dur</i>					<i>a-moll</i>	<i>F-dur</i>

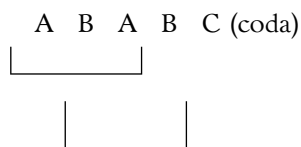
В коде:

тематический материал						b
такты						198–201 (204)
тональности						<i>a-moll</i>

Заключительный фрагмент первой темы, завершающий всю Балладу, — настоящее послесловие (эпilog) после катастрофической коды. По смыслу он напоминает вопросительный, элегический каданс из вступления Первой баллады.

³ Нумерация тактов соответствует изданию: Ф. Шопен. Полное собрание сочинений / Ред. И. Падеревский. Т. 3. 20-е изд. Краков, 1980.

Только в отличие от Первой баллады эпилог здесь на своем месте — в конце. Но свобода обращения со временем и в этой Балладе ставит Шопена в первые ряды создателей романтического искусства. Интересную точку зрения на строение Второй баллады высказал В. Бобровский, создатель теории «модулирующей формы» [2, 227]. По его мнению, здесь одна трехчастная форма (АВА) модулирует в другую (ВАВ); в итоге получается:



Пожалуй, это наиболее оригинальная схема, фиксирующая «форму как процесс». Но, как известно, описывая любое движение, мы можем его мыслить как совокупность неподвижных мгновений и их переход друг в друга, либо как непрерывный, неделимый процесс. А чтобы осмыслить музыкальную форму действительно как непрерывный процесс, необходимо ввести в анализ категории времени: прошлое, настоящее, будущее.

Можно было бы рассмотреть особенности временного процесса в других балладах Шопена, однако в рамках данной статьи ограничимся краткими тезисами. В Третьей и Четвертой балладах (как и во Второй) сначала даются идеальные образы, которые, конечно же, участвуют в последующем драматургическом развитии, но поначалу не вовлечены в общий временной поток, а существуют в своем, особом времени. И только после завершения развернутого репризного начального построения Третьей баллады, после «истаивания» тонического аккорда на протяжении трех тактов (!), нисходящие октавные мотивы на *c* словно включают механизм (подобный тиканью часов) того временного процесса, который устремится вплоть до самого окончания Баллады.

В Четвертой балладе временная конструкция еще более сложна и полифонична. Вступительная «идеальная» тема совершенно мимолетна и при этом отделена от последующей главной, которая, как и в Первой балладе, повествует о конце, развивая материал каденции — но только уже не из вступления. Более того, идея каденции в Четвертой балладе обретает поистине грандиозный размах, проецируясь на тональный план всей экспозиции: от начального звука «соль» — к разрешению в *C-dur* (вступление), в свою очередь разрешающийся в *f-moll* главной темы. В последней же происходит борьба противоположных тенденций: активизации развития (каденции в *As-dur*) и успокоения, быть может, даже упокоения (каденции в *b-moll*). Утверждается вторая тенденция и осуществляется очередная каденционный шаг *D — T: b* закрепляется как тональность побочной темы. Таким образом, вся экспозиция — не что иное, как ряд каденций высшего порядка — мультиплицированный «конец».

Напряженный вариационно-динамизирующий процесс в Четвертой балладе имеет свой временной драматургический «контрапункт» в виде эпизодически появляющихся «окон» в мир иного, идеального времени. Таких окон, как минимум, три: самое начало Баллады (вступительная тема), эта же тема перед репризой и начало репризы и, наконец, «застывшие» аккорды (подобные «волшебному оцепенению») перед кодой. Особенно интересно начало репризы: вступление главной темы в виде бесконечного канона говорит о том, что музыка еще не

полностью вышла из идеального, «остановленного» времени; но уже через несколько тактов полифонические имитации будут служить прямо противоположному эффекту: активизации времени и его устремленности к итогу (похожую роль в репризе Первой баллады играет совмещение главной темы с доминантовым преддыктом).

Временные процессы баллад Шопена всегда обнаруживают векторную направленность и литературные, quasi-сюжетные ассоциации — имею в виду не конкретные сюжеты, а способ музыкальной конструкции времени. Таким образом, именно Шопен, который не принимал программность (в отличие от Шумана, Берлиоза, Листа и большинства романтиков) выразил романтическую тенденцию синтеза искусств с максимальной глубиной, хотя, на первый взгляд, внешне почти незаметно.

Это оказалось возможным благодаря актуализации жанровой памяти литературно-поэтической и вокальной баллады и творческому «переводу» этой памяти на собственно музыкальный язык (язык музыкального времени) в условиях нового, уникального жанрово-стилевого образования — шопеновской баллады.

Использованная литература

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Издание третье. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
2. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
3. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. М–Л.: Советский композитор, 1974. 222 с.
4. *Мазель Л. А.* Исследования о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. 248 с.