

Н. Виеру

ДРАМАТУРГИЯ БАЛЛАД ШОПЕНА¹

В обширной литературе о Шопене много внимания уделялось его музыкальному языку и стилю: протяженности мелодии, широте ее дыхания, индивидуальной характерности и чарующей прелести мелодического рисунка, прихотливой орнаментике, оригинальности гармоний и ритмов, своеобразию ладов, национальным истокам творчества. Явная, щедрая красота и «легкая» моцартовская вдохновенность музыки Шопена нередко заслоняют ее интеллектуальные стороны, связанные с формой, архитектурикой, композицией и, шире, с масштабностью творчества Шопена.

Огромное, многостороннее дарование, помноженное на редкое мастерство, накладывало неизменную печать гениальности на все зрелые произведения Шопена, будь то короткая страничка его музыкального дневника или поэма о героическом прошлом многострадальной Польши, маленькое стихотворение о любви или волнующая драма жизни. Но если в мазурках, вальсах, этюдах, экспромтах, прелюдиях Шопен проявляет гениальный дар миниатюриста, то в крупных произведениях — сонатах, балладах, скерцо, Баркароле, Фантазии f-moll выступает во всей силе его редкий талант драматурга. Шопен умел не только создавать прекрасные музыкальные образы, но и включать их в широкую цепь развития, выражающую единую художественную концепцию².

Из всей суммы вопросов, относящихся к проблеме крупной формы у Шопена, самостоятельный интерес представляют особенности образно-тематического развития³.

¹ Эта статья написана на материале дипломной работы, выполненной в классе В. А. Цуккермана в 1954 г.

² Интерес к вопросам драматургии, образно-тематического развития, формы как целого, мастерства Шопена в создании больших полотен зародился сравнительно недавно. Имеются в виду работа Л. Мазеля «Фантазия Шопена» (М., 1937), книга Ю. Кремлева «Фридерик Шопен» (М., 1949) и сборник «Фридерик Шопен» (М., 1960).

³ Рассматривая произведения Шопена с драматургической стороны, мы, разумеется, не охватываем всего богатства их содержания и формы.

Рельефность, жизненность, характеристичность художественных образов Шопена, картинность, элементы тонкой, одухотворенной пейзажной живописи, жанровая определенность музыкальных тем и, главное, исключительно конкретная драматургическая логика в развитии музыкального материала позволяют говорить о своеобразной скрытой программности многих произведений Шопена.¹ Это относится в первую очередь к балладам, дающим богатый материал о Шопене-«драматурге».

Романтическое содержание (благородные чувства, сильные страсти, героические порывы), драматизм коллизий (острые ситуации, разительные контрасты, трагические развязки), лирическая насыщенность (субъективно-эмоциональная окраска событий, идущая от «рассказчика») и жанровая многоплановость (лирика, эпос, драма, фантастика, картинная изобразительность) — все эти черты баллады не могли не привлечь Шопена. Чутьем истинного драматурга он угадал скрытые возможности этого литературно-поэтического жанра в музыке, послужившие благодатной почвой для его подлинных инструментальных драм со сквозным симфоническим развитием музыкальных образов.²

Основные жанровые начала в балладах Шопена — это лирика, эпос и драма. Фантастика и картинная изобразительность, несмотря на их яркость, имеют второстепенное значение. Содержание баллад раскрывается Шопеном преимущественно со стороны лирико-психологического подтекста основного «действия», благодаря чему и сказочно-волшебные образы, и живописные картины легендарной старины или природы насыщены глубоким и тонким лирическим чувством, увиденны глазами поэта.

Во всех балладах Шопена, несмотря на отсутствие поэтического текста, сохранился тот особый аромат взволнованного повествования, который создает специфику этого жанра в поэзии.

Балладность, повествовательность ощущается не только в эпических темах;³ она как бы просвечивает и сквозь образы лирические, скерцозные, фантастические. Нередко и драматические моменты при всей накаленности атмосферы сохраняют оттенок повествования, как будто не столько рисуют самое действие, сколько рассказывают о нем (см. cis-

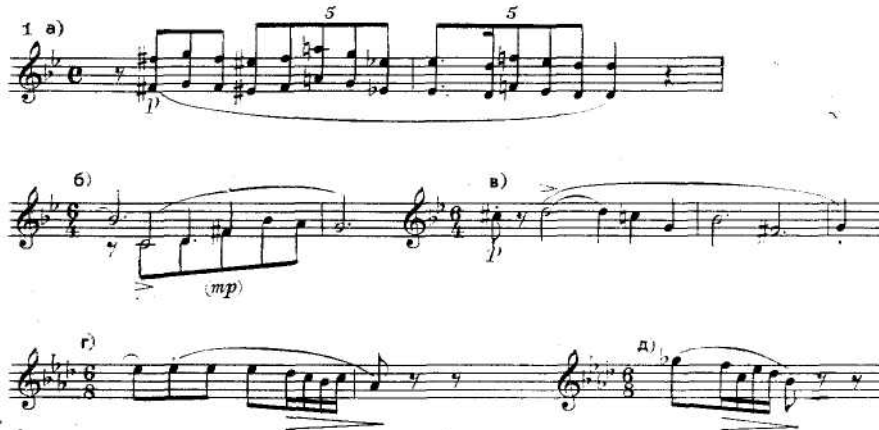
¹ См. брошюру Ю. Н. Тюлина «О программности в произведениях Шопена*» (Л., 1963), где освещаются различные точки зрения на тип программности в шопеновской музыке.

² До Шопена жанр баллады, чрезвычайно распространенный в романтической поэзии (Шиллер, Гейне, Мицкевич!), был использован в вокальной музыке (вершина — «Лесной царь» Шуберта).

³ Деление образов на эпические, лирические и драматические довольно условно и вводится для ясности изложения. У Шопена эти три начала взаимопроникают и переплетаются. Понятие же эпического особенно приблизительно, так как шопеновская повествовательность не совпадает с обычным представлением о пей, как о фольклорной, обобщенно-монументальной манере изложения. Эпическое у Шопена всегда согрето лиризмом, иногда интимно-камерного плана, и отличается тонкой детализацией эмоциональных оттенков.

mol'lный фрагмент в Третьей балладе, коду во Второй, репризу главной темы в Первой балладе). Разумеется, балладность особенно явно проявляется в той музыке, где преобладает эпический элемент.

Подобные темы отличают общие черты — речевой характер интонаций, речитативно-декламационный склад и импровизационно-рапсодическую манеру изложения. Особенно характерны в этом отношении главные темы Первой и Четвертой баллад. В них настойчиво подчеркивается скорбно-резюмирующий кадансовый мотив, воспроизводящий падающие интонации в конце разговорной фразы:



Обе темы подобны печальному рассказу, одновременно задумчивому и пылкому, сдержанному и вдохновенному. Говорящая выразительность интонаций, характерный синтаксис музыкальных фраз и мотивов и их многократные варьированные повторения как бы воссоздают процесс размышления вслух.

Непосредственно и многообразно проявился эпически-повествовательный дух в Первой балладе. Широкая величавая распевность первой фразы вступления и скорбно сжавшийся ответный мотив представляют два различных вида речитативной декламации.¹

Во Второй и Третьей балладах эпическое начало скрещивается с чертами других жанров в большей мере, создавая своеобразный синтез, в котором усиливаются то одна, то другая окраска.²

¹ Первый — обобщенный тип эпической декламации, второй — более индивидуально характерный, опирающийся на интонации разговорной речи.

² Жанровая синтетичность тем Шопена имеет национальные истоки. В польской народной музыке черты различных жанров сближены. По-видимому, Шопен создавал свою синтетическую мелодию, опираясь на опыт народного творчества. См.

В балладе F-dur всего два резко контрастных образа, поэтому Шопен в первом сочетает лирический и эпический элементы, причем лиризм смягчает речитативно-декламационные интонации, а повествовательность делает мелодию ритмически мерной и узкой по диапазону. Повествовательный характер темы обнажается в последних тактах баллады, когда ее отрывок звучит как горестное, полное речевой выразительности послесловие.

В Третьей балладе эпический элемент также слит то с лирическим (главная тема), то с драматическим (вторая тема). Появление явно речевых, декламационных интонаций во второй теме совпадает с моментом драматизации музыкального образа (f-moll), в результате чего неторопливость, характерная для повествовательных тем, уступает место эмоциональной приподнятости возбужденного рассказа.

Повествовательность, разнообразно проявляющаяся в балладах, свойственна многим темам и в других произведениях Шопена. Речевая выразительность интонаций, характерный гибкий синтаксис нередко сообщают музыке Шопена характер глубоко личного высказывания, интимной исповеди. Шопен не «преподносит» музыкальные образы слушателю. Его музыка проникновенно, то горячо и взволнованно, то застенчиво и скромно, иногда как бы в мечтательном забытии, а иной раз: с тонкой улыбкой рассказывает о чувствах, мыслях, о душевных испытаниях какому-то идеальному, близкому другу, в роли которого невольно оказывается слушатель.

В неповторимо индивидуальном характере шопеновской экспрессии, может быть, не последнюю роль играет именно речевая выразительность мелодии, которой он владел в совершенстве¹. Гениальный мелодический дар Шопена проявился не только в создании прекрасных мелодий, но и в многообразии их типов. Ему одинаково хорошо удавались

об этом раздел, посвященный мелодике Шопена в книге Л. А. Мазеля «О мелодии» (М., 1952), с. 226.

В несколько ином плане освещено «богатство жанровых связей» и «необычность их сплетений» в музыке Шопена В. А. Цуккерманом в статье «О музыкальном языке Шопена» в уже упоминавшемся сборнике «Фридерик Шопен» (с. 47—59). Там жанровая синтетичность музыки Шопена выводится скорее из индивидуальных особенностей его музыкального мышления, из психологии творчества, из художественной этики и, шире, из благородной «классичности» искусства Шопена. Сочетание танцевальности с песенностью, вокального начала с инструментальным, характерные для польской народной музыки, не могут объяснить всех явлений в области жанровых связей у Шопена. Несомненно, классическое наследие (Бах, Моцарт) сыграло не меньшую, чем народная музыка, роль в идее синтеза различных, часто очень далеких, трудно совместимых жанров, которая принадлежит Шопену и составляет одну из специфических особенностей его музыки.

В глубоком и тонком анализе шопеновской мелодии В. А. Цуккерман отмечает ее речевую выразительность как одно из многих ценных качеств музыкального языка великого композитора. Он говорит об умении Шопена «создать ощущение человеческой речи» и путем введения речитатива, и слиянием в мелодии декламационного¹ начала с певучим, и использованием мелодически идеализированных интонаций речи, и самим соотношением поющих голосов в кантиленной ткани (цит. сб., с. 53—54).

и плавная кантилена широкого дыхания, и изощренные прихотливыми узорами «колоратурные» гирлянды мотивов, и патетически размашистые темы «широкого жеста», и импрессионистски-зыбкие мелодии-пятна, неясно проступающие из гармонического или фактурного фона, и инструментальные мелодии-речитативы большого охвата, и втиснутый в узкий интервал, задышающийся речевой поток. В самой области мелодической декламации диапазон экспрессии у Шопена широк, нюансы тонки и разнообразны. У него мы встретим и приподнято-аффектированную, почти театрализованную декламацию, полную страстных восклицаний, гневных вопросов, негодующих отрицаний (например, в этюде c-moll op. 10, прелюдии d-moll, в речитативе из концерта f-moll, в главной теме скерцо h-moll и др.), и эпически-величавый, распевный речитатив (вступление в балладе f-moll, отчасти главная тема в балладе A♭-dur, побочная партия в сонате b-moll), и опозитизированные интонации простой разговорной речи (главная тема в балладе f-moll, главная партия в сонате b-moll, главная тема в балладе g-moll), и напевную декламацию поэтической стихотворной речи (прелюдии A-dur, c-moll, Ноктюрн f-moll, средняя часть прелюдии Fis-dur).

Нередко одна и та же тема в процессе развертывания плавно, незаметно переходит от одного типа мелодии к другому, от почти оперной кантилены (*bel canto*) к инструментальной орнаментике, а затем к речитативным интонациям (см. побочную партию в сонате h-moll). Такая «многожанровость», многотипность мелодии у Шопена проявилась уже в ранних сочинениях, а именно в концертах, где эмоциональная изменчивость, капризный рисунок мелодий, с непринужденной грацией переходящих от нежного лиризма к открытому восторгу, а затем к омраченной порывистой страстности высказывания, как нельзя лучше передают все очарование юности, ее неустойчивого душевного мира (см. побочную партию в концерте e-moll, особенно в репризе, отчасти вторую тему главной партии, а также лирические темы f-тоП'ного концерта, отличающиеся эмоциональными поворотами и гибкими сменами жанровой окраски).

В подобных свободно развертывающихся мелодиях Шопена, где плавная естественность сочетается с изменчивостью, логика развития чувства (или мысли) с неожиданными эмоциональными поворотами, заключены в миниатюре главные приемы шопеновской драматургии, далекой от листовской прямолинейности. И в крупных произведениях логическая последовательность музыкальных «событий» не мешает рождающимся «на глазах» контрастам, неожиданным отстранениям, казалось бы, уводящим в сторону от главной линии, но ретроспективно оправдывающим себя, наконец, внезапным крутым поворотам в развитии действия, мотивированным внутренними ресурсами того или иного музыкального образа.

Возвращаясь к балладам, заметим, что их драматургия особенно интересна, так как развертывается не в рамках известной заранее традиционной формы. Вводя жанр баллады в фортепианную музыку,

Шопен был свободнее в выборе ее формы, чем в скерцо, полонезах или сонатах, конструкция которых, овященная традицией, ставила известные пределы фантазии драматурга¹.

Все баллады написаны Шопеном в новаторских для его времени формах, которые в музыковедении получили название свободных². Форма каждой баллады неповторима, имеет свои особенности и закономерности, обусловленные природой музыкальных образов и, возможно, скрытым программным замыслом композитора. Свободные формы, как известно, могут опираться на те или иные композиционные принципы классических форм или их комбинации³. В отдельных случаях возникают такие оригинальные формы, которые лишь при очень большом желании можно соотнести с традиционными прототипами. Рассмотрение баллад с точки зрения образно-тематического развития не предполагает специального анализа особенностей их формы. Они будут затронуты лишь в меру необходимости.

ПЕРВАЯ БАЛЛАДА,
g-moll, op. 23 (1831 — 1835)

Драматургия Первой баллады основана на трехкратном сопоставлении двух главных образов (главной и побочной тем) в экспозиции, разработке и репризе. В первый раз, в экспозиции, это сопоставление не носит обнаженного характера, как нередко бывает в сонатном allegro. «Участники драмы» не сразу выделяются на богатом фоне (у Шопена часто одна прекрасная тема сменяет другую без претензий на особое значение, и только дальнейшее течение музыки выявляет истинных «героев»). Главная тема выступает в окружении эпического вступления и лирически взволнованной связующей темы, к побочной примыкает цепь обязательных мотивов дополнения.

Кроме того, темы пока не контрастны: первая отличается меланхолической задумчивостью, неторопливостью и широтой, вторая же

¹ Не афишируя своего новаторства, Шопен ввел радикальные изменения, не сущие печать его индивидуального творческого мышления, и в сонатную форму. Отсутствие главной партии в репризе обеих сонат Шопена — смелое посягание на принципы равновесия в сонатной форме. В самой трактовке четырехчастного сонатного цикла (соната b-moll) Шопен также проявил большую художественную смелость, непонятую современниками и недооцененную последующими поколениями музыкантов.

² Теория свободных форм разработана Л. Мазелем и В. Цуккерманом. В настоящее время термин «свободная форма» нередко уточняется, даются указания на происхождение, источник или процесс рождения той или иной конкретной «свободной» формы. В. П. Бобровский ввел новые названия «модулирующей», «проходящей» формы. В некоторых случаях возможно применение и старого термина «смещанные» формы.

³ О композиции, форме баллад см. статью Л. Мазеля «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена» в сб. «Фридерик Шопен».

(Es-dur) — ласковым лиризмом, приглушенностью звучания и сравнительной краткостью изложения.

Побочная тема имеет одну особенность: ее пластически упругие, несколько приподнятые, с широкой «жестикующей» интонации (ходы на октаву, септиму), находясь в противоречии с мягкой обволакивающей звучностью (pp, sotto voce, прозрачный певучий бас). Благодаря этому возникает ощущение, что дремлющая ласковость лирического образа таит большую силу. Но прежде чем показать тему в новом виде, Шопен возвращается к главной, и в этом сопоставлении заключен импульс развития.

Теперь, в разработке, существенно изменяется как облик обеих тем, так и их соотношение. Главная утрачивает характер задумчивого рассказа. Она свертывается, превращаясь из самостоятельной в подчиненную, предиктовую, напряженно-неустойчивую. Зато, сжавшись, она концентрирует свою энергию: на кратком расстоянии (12 тактов вместо 30) затаенно-жалобные сетования перерастают в настойчиво вопрошающие интонации. Но уже готовый прорваться драматизм внезапно подменяется бурным лирическим взрывом в ранее «тихой» побочной партии: минорный предикт разрешается сияющим A-dur. Превращение застенчивой побочной темы в ликующе восторженную подобно внезапному расцвету чувства, натолкнувшегося на препятствие. В разработке, таким образом, снимается противоречие между приглушенностью звучания и скрытой патетичностью интонаций побочной темы¹. Она звучит широко, открыто, ff, в плотной аккордовой фактуре, захватывающей огромный диапазон. Во втором предложении достигается полная пафоса, но незакрепленная кульминация (fff)², энергия которой рассыпается в бурлящих пассажах предикта к эпизоду в разработке.

Итак, вторичное сопоставление обнаруживает возникший контраст образов и противоположные тенденции их развития: сжатие, драматизацию и омрачение одного и расширение, динамизацию и осветление другого.

Эпизод (Es-dur)—это часто встречающийся у Шопена скерцозный образ, полный блеска, изящества, беспечной шаловливости³.

Легкая, непринужденная грация и элегантность подобных тем связана с быстрым стремительным движением, прихотливым мелодическим

¹ Таким образом, классическая пропорциональность всей формы, характерная для нового, более острого соотношения основных музыкальных образов баллады часто стирается благодаря установившейся традиции исполнения: побочную партию в экспозиции обычно играют не pp, затаенно, а широко, полным сочным звуком, с излишней страстностью, отчего пропадает весь эффект ее преобразования в разработке.

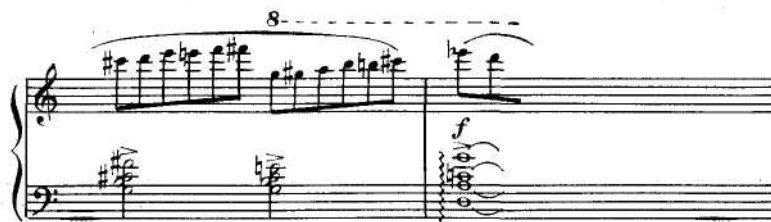
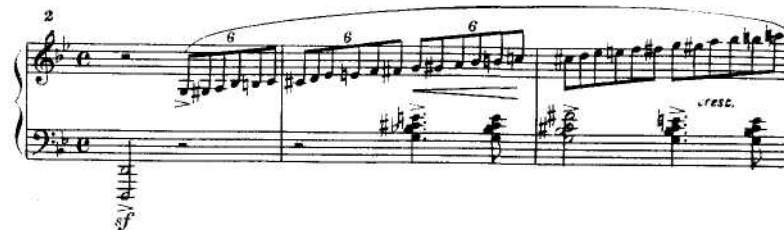
² Непрочность кульминации подчеркнута неустойчивой гармонией малого ввода ного септаккорда к Fis-dur и стремительно обрушивающимся из блестящего верхнего регистра пассажем.

³ См. тему E-dur из скерцо b-moll, вторую половину III части в балладе As-dur, крайние части скерцо и эпизод финала в сонате h-moll, связующую часть из финала концерта f-moll и др.

рисунком и прозрачной фактурой. Драматургическая роль эпизода — продлить атмосферу ликования, достигнутую в разработке ¹.

В репризе происходит третье, решающее столкновение основных образов баллады. Оно носит остро трагический характер. Немалую роль в этом играет перестановка тем. Длительное господство радостных эмоций (экзальтированное звучание побочной темы в начале репризы) никак не готовят слушателя к катастрофе. Возвращение в g-moll к главной теме баллады воспринимается как зловещая, внезапно наступившая тишина,, как тревожно-тоскливое, а затем гневное отрезвление. Прекрасный рассказ прерывается горестным возвращением к действительности и взрывом боли, вызванным трагической судьбой обаятельного поэтического образа.

Как и в разработке, главная тема сжата, но ее тенденция к драматизации, ранее незавершенная, теперь реализуется с огромной силой а страстном речитативе и бурной, полной отчаяния коде. Вопрошающие интонации звучат в коде гневным протестом:



¹ Эпизод содержит интересный момент секвенционного, напряженного подхода к кульминации с новой попыткой взять незавоеванную ранее вершину — тонику Fis-dur. Однако fis-moll'ный квартсекстаккорд (вместо ожидаемого' Fis-dur'ного) в окружении радостного Es-dur кажется тревожным предостережением.

Основной речитативный мотив в атмосфере коды из печального, лирически-повествовательного превращается в угрожающе-стихийный, драматически напряженный:

Итак, в репризе широкому размаху и динамическому росту побочной темы противостоит лаконизм остротрагической главной. Поменяв местами основные темы, Шопен изменил и смысл их сопоставления. Если в разработке радостная побочная партия отвечала тоскливым призывам главной, открывая «путь к свету», то в репризе появление главной темы после побочной производит эффект трагического срыва, катастрофы.

Как согласуется индивидуально-конкретная драматургия баллады с сонатной формой, из которой исходил Шопен? Какие отклонения от сонатной схемы имеет свободная форма g-moll¹ баллады?

Тональные отношения двух тем, важные для сонатной формы, не соблюдены в балладе: в репризе главная и побочная темы проходят в тех же тональностях, что и в экспозиции. По-видимому, Шопена интересует не тональный, а образно-эмоциональный контраст обеих тем, который возникнет в процессе развития после экспозиции. Поэтому в экспозиции, где темы еще не контрастны, Шопен дает красочное сопоставление g — Es, смягчающееся постепенно переходов и широтой изложения тем. Зато в разработке, где обе темы, преобразившись, эмоционально удаляются друг от друга, они звучат в одноименных тональностях (a-moll и A-dur), благодаря чему ладовый контраст между ними обостряется.¹

¹ О понимании Шопеном тонального единства пишет Л. Мазель в статье «Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена»: «Для Шопена как композитора-романтика чрезвычайно большое значение имеет ладово-колористический контраст мажора и минора, который выступает в наиболее чистом виде как раз при сопоставлении одноименных тональностей» (цит. сб., с. 197).

В драматургии баллады ставится акцент на стадиях развития, переживаемых обеими темами вместе, но по-разному. Композитору важнее тонально подчеркнуть новый этап в развитии образов в разработке, введя смелое смещение на тритон (Es-dur — a-moll), а также их эмоциональное отталкивание, которое тем драматичнее, чем ближе обе темы в тональном отношении (a-moll главной и A-dur побочной).

Es-dur'ный эпизод в разработке, с точки зрения сонатной формы нецелесообразно предвосхищающий тональность зеркальной репризы¹, оправдывает себя в новой свободной форме. Примыкая эмоционально-образно и тонально к побочной партии в репризе, он образует вместе с ней единое целое, которому не может противостоять сжавшаяся до предикта главная партия. Равновесие восстанавливается в коде. Страдальческий пафос, динамика, развернутое и мощное утверждение g-moll в коде создают необходимый противовес длительному господству радостного Es-dur.

Зеркальная реприза, таким образом, носит далеко не формальный характер. Она служит сразу трем целям: логике образно-тематического развития, ведущего к трагической развязке, равновесию сил в репризе и тональной симметрии в масштабах всей баллады.

<u>экспозиция</u>	<u>разработка</u>	<u>реприза + кода</u>
g—Es	a—A—Es	Es—g

ВТОРАЯ БАЛЛАДА, F-dur, op. 38 (1836—1839)

В отношении формы и драматургии Вторая баллада стоит особняком среди баллад Шопена. Ей свойствен особый лаконизм, сказавшийся в меньших масштабах произведения, в меньшем количестве образов (всего два),² и, главное, в необычайном единстве и целеустремленности действия. Содержание баллады раскрывается в двукратном сопоставлении контрастных образов, причем первое вскрывает их антагонизм (слабость, незащищенность одного и беспощадно-стихийную мощь другого), а второе — их сближение, отнюдь не означающее примирения противоречий.

¹ Перестановка тем в репризе баллады по существу не дает оснований называть ее зеркальной. Правильнее считать, что главная партия изменяет свои функции, пре вращаясь в предикт к коду. Возможно, что в Первой балладе уже наметилась тенденция к пропуску главной партии в репризе сонатной формы, которую Шопен смело осуществил в своих сонатах.

² Общая линия драматургического развития в балладе F-dur также отличается от других баллад. В ней все время усиливается предчувствие трагической развязки, тогда как в остальных балладах развязка поражает своей неожиданностью. Вместо приема перелома в развитии действия здесь дано неуклонное прямое приближение трагического финала.

С другой стороны, в прежде спокойной теме появляются нервные нарастания, вспышки, сопровождающиеся вторжением тематического материала из второй части баллады (оба *stretto piu mosso*).

Новое, преображенное звучание лирического мотива, впитавшего в себя страсть и тревогу стихийного образа — это как бы результат опыта, столкновения с реальностью:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins with a fermata over a chord in the right hand, with a dynamic marking of *ff*. The second system features a tempo change to *accef.* (accelerando) and then *Presto*. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

Взрывчатая кульминация (вместо умиротворенной кодетты) непосредственно вливается в репризу бурно-стремительной темы. Вместо фанфарного напряженно призывного мотива теперь звучит (в басу!) отрывок лирической темы, которая в демоническом вихре этой части приобретает фатально-трагический смысл.

Перерождение лирической темы от безмятежности первого проведения к неистовому трагизму предкодового звучания подготавливается постепенно. Однако развертывающийся «на глазах» у слушателя процесс изменения образа не уничтожает эффекта его сильнейшей трансформации. Стремительно-действенная драматизация светлого образа в своем роде исключительна.¹ Необычность подобного рода трансформации, ее глубина и огромный диапазон вызвали усиленную тематическую разработку лирической мелодии, что редко встречается у Шопена.²

¹ Чаще лирические темы у Шопена проходят путь от нежно-спокойного звучания к приподнято восторженному, возбужденно-радостному.

² Трансформация лирических тем у Шопена достигается обычно при помощи вариантно-вариационного развития или внезапно, «скачком». В этих случаях значительная роль выпадает на долю внешних приемов изменения звучности (динамика, регистры, фактура), чем внутренних (гармония, мотивная работа, изменение структурных соотношений и т. д.).

Последние такты перед кодой настолько конкретно-образны, что способны вызвать ассоциацию с картиной низвержения в бездну или морскую пучину.

Трагизм музыки достигает апогея в коде. В ней слышатся не только разгул стихий и торжество разрушительного начала, поглотившего прекрасный образ чистоты, но также отчаяние и боль «рассказчика»-автора.

Необычайная по трагической силе музыка внезапно обрывается на вершине напряжения. Одинокó звучит печальное послесловие. Фрагмент лирической темы в миноре кажется тоскливым воспоминанием о ней, ее тенью. Простейшими средствами Шопен достигает здесь глубокой выразительности: привычный доминантовый каданс подобен горестному вздоху.

Кода баллады (вместе с послесловием) — замечательный образец завершения музыкальной драмы. Она, как это часто бывает у Шопена, совмещает глубокое идейное обобщение с непосредственным запечатлением еще развертывающихся событий. Вывод не выносится за пределы драматического действия, а дается вместе с ним и через него.

Драматургия и форма Второй баллады, рожденные скрытым программным содержанием, представляются уникальными. Трудно найти произведение, в котором форма до такой степени была бы связана с драматургией, так бы отражала индивидуально неповторимое содержание.

Необычайная конструкция баллады — наиболее яркий образец свободной формы у Шопена, которую нелегко объяснить, исходя из традиционных форм. Можно истолковать форму баллады как оригинальный синтез сонаты с двойной трехчастной формой. При этом в сонатной форме изменилось образное соотношение главной и побочной партий (главная пассивна, побочная активна) и отсутствует разработка, а двойная трехчастная форма (АВ₁А₂) утратила последнюю репризу (А₂), заменив ее кодой. Вместе с тем столь существенные для обеих форм разделы не исчезли совсем: разработка включилась в репризу первой темы (А₁), а последнее проведение главной темы (А₂) в трансформированном виде вошло в репризу второй (В₁) и напомнило о себе в эпилоге¹.

Такие интересные особенности формы продиктованы содержанием, отражением в структуре произведения драматического конфликта и его результата. Аналогичное соотношение образов, почти тождественный контраст в Ноктюрне F-dur не влечет за собой подобного преобразования формы. Это происходит потому, что там стихийно-драматический образ не вступает в столкновение с лирически-спокойным. Он остается

¹ В. П. Бобровский предложил иное истолкование формы Второй баллады: схема АВ₁В₂ + Кода скрывает в себе процесс модуляции из трехчастной формы АВ₁А в трехчастную форму ВАВ. Экспозиционная часть А после рождения ее антагониста В (типичного контрастирующего эпизода в сложной трехчастной форме) — превращается в такой же разработочный эпизод для В, перехватывающего инициативу и становящегося главной темой (см. Б о б р о в с к и й В. П. О переменности функций музыкальной формы).

лишь красочным контрастом, сопоставлением, не перешедшим в конфликт. В балладе F-dur второй образ оказывает сильнейшее воздействие на первый, сначала подтачивает его силы, а затем поглощает. Результатом этого взаимодействия образов и является отсутствие второй репризы лирической темы, растворение ее в стихийной.

Во Второй балладе имеются и другие примеры того, как Шопен обобщенные свойства конструкции делает средством выражения индивидуально характерного содержания. Так, например, светлому гармоничному образу баллады соответствует завершенная уравновешенная трехчастная форма, стихийному, беспокойному— безрепризная двухчастная, близкая незамкнутому периоду. Эмоциональная изолированность этих образов подчеркнута четкой структурной гранью (фермата). Драматизация лирического образа под влиянием стихийного вызывает перемены и в конструкции: в репризе первой темы (A₁) трехчастность сменяется свободным незамкнутым построением. Сближение двух тем при повторении снимает между ними конструктивно-синтаксическую преграду (вместо расчлененности — слитность).

Тонально-гармоническая логика во Второй балладе также во многом связана с характером тем, развитием музыкальных образов, с драматургией произведения.

Лирическая тема излагается в устойчивом светло-диатоническом F-dur, отвечающем жанру пасторали или сицилианы; небольшие отклонения в родственные тональности a-moll и C-dur не нарушают ее тонального равновесия.

Стихийная тема, начинаясь в a-moll, проходит ряд тональностей, соотношения которых при всей логичности их, становятся более далекими и напряженными (a, g, d, f, as). Гармонический язык усложняется, хроматизируется, появляются элементы гаммы тон—полутон.

Воздействие второй темы на первую в третьей части (A₂) влияет и на тональный план, отражая внутренний разлад лирического образа (F, Des, Ges, B, E, C, F, g, d).

В четвертой части баллады (B₁), где стихийный образ подчиняет себе лирический, тональное строение, наоборот, проще и устойчивее, чем в экспозиции стихийной темы: d-moll быстро сменяется a-moll, главной тональностью второй темы, которая окончательно утверждается в коде, отражая победу стихийного образа. F-dur, тональность главного, но разрушенного образа, совсем исчезает. Лирическая тема подчиняется тональности «победителя» (проведение перед кодой в a-moll)¹. Все сказанное подтверждает подход Шопена к тональному плану произведения как к драматургическому фактору, а не только чисто музыкальному, формообразующему.

¹ Завершение баллады F-dur в тональности a-moll драматургически оправдано. Необычность подобного завершения не уменьшается шубертовскими омрачениями мажорных произведений к концу. Шуберт выбирает для этого одноименный минор (см. экспромт Es-dur op. 90, музыкальный момент As-dur op. 94).

ТРЕТЬЯ БАЛЛАДА,
**As-dur, op. 47 (1840—
 1841)**

В основе баллады лежит так называемая концентрическая форма.¹ Ее схема такова:

$$\begin{array}{ccccccc} A & B & C & B_1 & \left(\begin{array}{c} \text{разработочная} \\ \text{часть} \end{array} \right) & A_1 & \\ As & F \ f \ F & As & cis-des & \left(\begin{array}{c} \text{часть} \\ E \ F \ g \end{array} \right) & As & \text{Кода} \\ & & & (S) & & & \end{array}$$

Симметрия подобной формы не мешает ее динамизму. Центральный эпизод С — ось концентрической формы — делит балладу на неравноценные половины. В первой разворачивается широкая экспозиция основных образов-тем. Замкнутость частей способствует впечатлению картинности в отличие от действенности во второй половине, где измененные и динамизированные репризы сливаются в общий нерасчлененный поток.

Первая часть баллады (А) рисует образ изящный, полный пластической законченности и гармонии. Ее трехчастная форма типа окаймления близка концентрической форме всей баллады.

Первая тема полна благородного лиризма. Настойчивая устремленность мотивов к одному звуку (*es*), которая помогает трансформации лирической темы в торжествующую в конце произведения, здесь завуалирована плавным ритмом, прозрачной фактурой, диалогическим строением.

Музыка среднего раздела первой части привлекает сочетанием непринужденной грациозности, лукавой изменчивости с какой-то статичной завершенностью. Скерцозно-танцевальный мазурочный ритм фрагментарной мелодии-эскиза, очертания которой как бы лишь угадываются слушателем, будто повисает в неподвижной импрессионистской атмосфере воздушных органических пунктов тоники и доминанты *As-dur*. Картинная завершенность первой части, подчеркнутая прощальными переключками, напоминает законченность изложения лирической темы Второй баллады с ее кодеттой. Однако дальнейшее разворачивается иначе: вместо контрастных сопоставлений «черного с белым» Шопен дает огромное движение внутри образов-картин, сходных по характеру.

Начало второй части баллады (В) продлевает атмосферу идиллии, вводя изящно-беззаботную тему (*F-dur*), танцевальность которой идет от качающегося ритма². Но в процессе развития этот образ претерпе-

¹ Термин «концентрическая» введен В. Цуккерманом. Часто форму Третьей баллады трактуют как сонатную с эпизодом в разработке и зеркальной репризой. Однако такое понимание опирается лишь на схему расположения частей.

² Ритмическое балансирование здесь дополняется тональным (переменное преобладание то *F-dur*, то *C-dur*).

вает ряд изменений, начиная от взволнованной повествовательности (f-moll), затем тревожного омрачения колорита до драматически острого, полного скорбного пафоса звучания в кульминации¹. Однако завершается вторая часть (B) прежней ласково-беспечной темой (F—C), подчеркивающей ее внутреннюю законченность.

Эпизод (C) вводит новый, блестяще скерцозный образ, нередко толкуемый как образ русалки. Стремительно сбегаящие с верхних опорных точек извивающиеся пассажи и взлетающие к ним арпеджии действительно могут ассоциироваться со сверкающими брызгами и загадочным смехом водяной девы.

Экспозиция музыкальных образов закончилась. Начинается их развитие в столкновениях и трансформациях, однако не в условиях сонатной разработки, а внутри динамизированных реприз концентрической формы.

В четвертой части (B₁) бывшая f-moll'ная тема претерпевает дальнейшие радикальные изменения. Она звучит в cis-moll на фоне змеящегося движения нижнего голоса. Фактурное и тональное преобразование изменило весь характер музыки. В ней проявляются черты зловещей таинственности, из которой вырастает мрачно-экспрессивный драматизм (внутренняя реприза). Возбужденность достигает той степени, при которой «плавятся образно-тематические и конструктивные грани формы».

Симфонизация эпической темы, накопление огромных динамических сил вызывает необходимость непосредственного столкновения ранее изолированных тем в р а з р а б о т о ч н о й ч а с т и, которая и появляется на месте темы обрамления. Эта тема не исчезла, но ее функции в корне переменялись. Теперь она не окаймляет и не связывает отдельные части формы, оставаясь почти неизменной, а включается в интенсивное, поистине симфоническое развитие, резко меняющее ее эмоциональный и интонационный облик. Ранее грациозно балансирующие интонации здесь звучат как набатный звон, гулкий, настойчивый, полный тревоги. В продолжение мотива вплетаются отрывки первой темы баллады, образуя новый тематический сплав². В прежде лирически закругленных интонациях главной темы появляются черты ранее скрытой поступательной энергии. Интонационно-образное сближение двух тем, мотивированное драматургическим замыслом, готовит синтетическую репризу, которая и начинается на гребне восходящей волны, открывая собой кульминационную зону всего произведения (A₁).

Трансформация лирического образа велика. В начале тема казалась идиллическим любовным диалогом. Теперь же она, вобрав в себя

¹ Концентрическая форма второй части разворачивается так: сначала излагается мажорная тема (F-dur) обрамляющего значения, затем па ее основе возникает как бы новая тема (f-moll), образующая трехчастную форму с развивающей серединой и динамической расширенной репризой. После этого снова² проводится обрамляющая тема F-dur.

² Свидетельство подлинно симфонических принципов разработки.

энергию и пафос драматической темы второй части, приобретает характер ликующего гимна, в котором звучит торжество достижения и страстный восторг.¹ В стремительно несущемся потоке музыки все моменты расчленения отступают на задний план. Исчезает диалогичность темы, трехчастная форма сменяется периодом («тормозящая» музыка средней части отсутствует), с которым тесно сливается кода баллады — «образ русалки». Музыка проникнута лучезарностью и динамикой предшествующей кульминации. Она пронесется стремительно, как бы разбрызгивая ослепительный свет. Появление темы центральной части всей баллады в коде, вероятно, вызвано программным содержанием. Но оно, так или иначе, способствует стройности и завершенности формы всей баллады.²

В балладе *As-dur* особенно ярко сказался характерный для всех баллад (кроме Второй) прием возникновения контрастов и противоречий в процессе развития. Они достигаются путем внутреннего роста в различных направлениях таких тем, которые в своих исходных моментах обладают известной близостью. Но, с другой стороны, в моменты высшего напряжения, драматизации вступает в силу симфонический принцип объединения различных пластов музыки в одну общую динамическую волну, ведущую к сближению контрастных образов в новом качестве. Драматизм единого действия преодолевает расчлененность структур и образно-тематических противопоставлений.

Третья баллада характерна симфоническим принципом волнообразного развития формы. Действительно, первые три части—это как бы чередование отдельных волн, все более возрастающих и затем сливающихся в одну общую, самую мощную (четвертая часть, разработочная, пятая и кода). Этот волнообразный принцип характерен для многих произведений Шопена как крупной, так и малой формы, отличающихся драматизмом содержания (баллады, первая часть сонаты *b-moll*, финал сонаты *h-moll*, ноктюрны *c-moll* и *cis-moll* op. 27, скерцо *cis-moll*, прелюдии *f-moll* и *d-moll*).

К числу интереснейших особенностей баллады следует отнести и своеобразие взаимоотношений между структурой целого и составляющих частей. Концентрическая пятичастная форма всей баллады отразилась в ее отдельных частях. Выше указывалось на концентричность второй части баллады, имеющей трехчастную середину и обрамляющие крайние части. Именно к такой концентрической форме тяготеет и трехчастная форма типа окаймления, в которой написана первая часть баллады. Родство же формы целого с формой составляющих его частей способствует конструктивному единству произведения.

¹ О средствах, которыми Шопен достигает синтеза обеих тем, см. статью Л. А. Мазеля в цит. сб., с. 206—207.

² Классический принцип отражения середины в коде.

ЧЕТВЕРТАЯ БАЛЛАДА,
f-moll, op. 52 (1842)

В Четвертой балладе проявляются характерные черты позднего периода-творчества Шопена. Она сложнее по содержанию и драматургии. Путь к трагической развязке в ней извилист, развитие отдельных образов содержит отклонения от, казалось бы, ясно намеченной дороги. Тональный план гораздо менее ясен и прост, чем в других балладах.

Фортепианный стиль Четвертой баллады также отличается особой изысканностью, богатством и сложностью. Одно из проявлений этого — насыщенность музыкальной ткани произведения полифонией (обилие подголосков и контрапунктов), другое — разнообразие и частая, удивительно гибкая смена фактуры.

Форма баллады своеобразна. В ней ярко сказалось новаторство Шопена в области архитектоники: сонатность, очень свободная, сочетается с вариационностью и элементами цикличности. Сонатный принцип выражен не только в конструктивной схеме, но и в приемах развития, носящего конфликтный характер (переломы и срывы в развитии образов). Вариационность насыщена разработочностью и ведет к трансформации тем (например, реприза главной партии внутри экспозиции, побочная партия в репризе). Цикличность проявляется не в замкнутости отдельных частей (напротив, баллада отличается текучестью формы), а в их образно-тематическом содержании и развернутости. (Широко представлено лирическое начало, главная партия излагается в трехчастной форме, в эпизоде из разработки есть что-то от интермеццо, кода же почти перерастает в финал.)

Можно сказать, что 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).

Баллада начинается как бы с медленной части цикла, минуя Allegro, от которого, однако, заимствована схема расположения основных тем. Это начало не совсем обычно: мажорное вступление лирически-светлого задумчивого характера, полное романтической недосказанности, готовит минорную, «печально-повествовательную» главную тему баллады.² Такое соотношение редко само по себе (подготовка минора мажором), но в данном случае особенно характерно; в этом изыскан-

¹ Меньшая простота тонального плана Четвертой баллады выражается в обилии тональностей, иногда далеких от главной, в их частой смене, в сложности их: последовании.

² В. А. Цуккерман, сравнивая мажорную подготовку минорной темы в Четвертой балладе с противоположным классическим принципом минорного предикта к мажору, говорит о применении Шопеном этого классического принципа «в обращении», связывая его с развитием драматической стороны в музыке романтиков (цит... сб., с. 125).

ном, несколько неожиданном сопоставлении уже отражается, в известной мере, сложность драматургических приемов Четвертой баллады¹.

В главной теме баллады, внешне спокойно-повествовательной, но полной скрытого волнения и внутренней значительности, обращает на себя внимание подчеркнутая минорность, проявляющаяся в интервале мелодии (тритоны, увеличенные секунды, уменьшенные терции), что придает ей страдальческий оттенок. Мерность сопровождения в эпически окрашенной, но взволнованно-печальной музыке как бы передает идею неуклонного течения времени, равнодушного к человеческим радостям и печалям.²

Тема средней части главной партии воспринимается как картинно-образительный образ (*Ges-dur*). В приглушенном, как бы доносящемся издали звучании этой пентатонической музыки есть что-то таинственно-отрешенное, напоминающее мистический колокольный перезвон (предвосхищение образов «Парсифаля» и «Китежа»). Ее затуманенный колорит контрастирует с определенно выраженной печалью главной темы. Это мимолетное, странное «видение» вселяет беспокойство и тревогу в возвратившуюся музыку основной темы (развивающий раздел):



Таким образом, средняя часть главной партии внутренне расщеплена: с одной стороны, она вводит контрастный образ, с другой — продолжает развитие основной темы в сторону драматизации. С конструктивной точки зрения подобная средняя часть сочетает черты контрастной и развивающей середины, а в широком смысле — черты эпизода и разработки.

В репризе главной темы (внутри экспозиции) существенно изменяется ее облик. Печальная повествовательность уступает место возбужденному страдальческому пафосу. Мерность сопровождения скрывается подголосками, а затем сменяется мелодизированными, полными патетической декламационности октавными басами. Мощное, но краткое нарастание приводит к неустойчиво-напряженной кульминации — срыву, за которой следует перелом в развитии:

¹ Интересно сравнить его с эпическим вступлением к Первой балладе, непосредственно готовящим интонационный материал главной темы.

² Частное проявление более общей стилистической черты музыкального языка Шопена, которую В. А. Цуккерман называет «лирически облагороженной моторностью» (там же, с. 50—53).



Главная тема не завершилась. В ней как будто внезапно иссякла энергия.

Перерождение лирико-эпического образа в драматический в балладах уже встречалось (вторая часть баллады *As-dur*). Своеобразие данной трансформации заключается в глубокой внутренней противоречивости главной партии, мотивирующей и ее стремительный рост, и срыв в момент кульминации. Этот срыв предвещает драматические события в дальнейшем и их трагический исход.

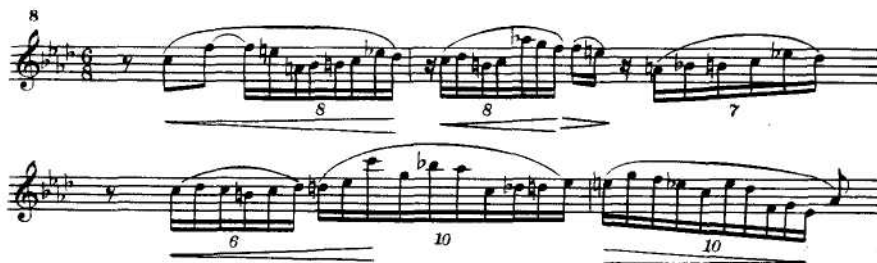
Побочная партия *B-dur* после оборвавшейся главной звучит как отстранение. Тема интересна сочетанием двух далеких жанров: хорала и баркаролы, что придает ей особое индивидуальное своеобразие. Спокойная задумчивость и сдержанность, идущие от хорала, не противоречат светлой нежности и мягкости, характерным для баркаролы. Обращает на себя внимание неразвитость побочной партии. По сравнению с трехчастной формой главной партии маленький период побочной темы кажется масштабно диспропорциональным, а вся экспозиция — незавершенной.

Лирическая тема эпизода (*g-moll*), открывающего разработку, — характерна для Шопена своей тонкостью, изяществом, хрупкостью и вместе с тем пылкостью. Сокровенно лирические интонации темы облечены в скерцозно-струющую фактуру и форму движения «колоратурной» инструментальной темы. Музыка эпизода — один из обаятельных

примеров удивительного искусства Шопена сочетать большую подвижность с высокой степенью интонационной детализации.¹

В небольшой разработке, в которую незаметно перетекает эпизод,² главная тема становится возбужденнее, но это не похоже, однако, на патетику репризного проведения в экспозиции. Она носит беспокойно-неуверенный характер, усугубляющийся тревожным колоритом (тонально-гармонические блуждания, непривычно глухое звучание мелодии в низком регистре).

Первые такты репризы (d-moll)³, которым предшествует тема вступления, говорят о новом переосмыслении лирико-эпического образа. На этот раз в главной теме появляются черты болезненного надлома. Необычны для начала репризы тональная неустойчивость (d—F, f—As, as — b, f) и каноническое изложение, исключительно редкое у Шопена.⁴ Они вносят оттенок отравляющей рефлексии в лирическую эмоциональность образа. Музыкальными средствами Шопен как бы передает здесь раздвоенность сознания, растерянные блуждания помраченной страданием мысли. Но постепенно характер музыки меняется. Движение ускоряется. Тема сохраняет только первую интонацию, остальная ее часть, варьируясь, превращается в порывисто-устремленные, полные декламационно-речитативной выразительности орнаменты:



Осветление колорита открывает путь нежно-пылкой лирике побочной темы (Des-dur). Катящиеся, устремленные ввысь пассажи сопровождения лишают музыку того внутреннего спокойствия, которое при-

¹ Умение Шопена передать лирическую взволнованность через ускорение движения и при этом не утратить мелодической выразительности роднит его с Шуманом. О лирической экспрессивности и тематической содержательности, «мелодической наполненности музыки Шопена в любых типах и скоростях движения» см. в упомянутой статье В. Цуккермана (цит. сб., с. 66).

² В строении разработки, разделенной на эпизод и собственно разработку, отражается в крупном масштабе особенность строения средней части главной партии, о которой уже говорилось (единство закономерностей).

³ Начало репризы в далекой побочной тональности и последующие тональные блуждания — явление не обычное для того времени, свидетельствующее о новаторских исканиях Шопена.

⁴ При всей полифонической насыщенности ткани Шопен лишь в специальных целях применяет имитационную полифонию (мазурка cis-moll op. 63).

давала ей хоральная фактура в экспозиции. Тихий лирически-светлый образ переосмыслен в восторженно-дифирамбический. Тема не может уложиться в сжатую форму 16-тактного периода. Разросшись в репризе, побочная партия оттеснила главную, поменялась с ней ролями.

Достигнув кульминации, тема уступает место бурным безудержным волнам арпеджий. Внезапно колорит омрачается, энергия пассажей разбивается о резкие, отрывистые аккорды, звучащие судорожно, страдальчески напряженно:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a melodic line in the right hand starting with a forte (fz) dynamic, followed by a fortissimo (ff) section. The second system continues the piece, marked 'stretto и т.д.' (stretto and so on), indicating a change in tempo and mood.

Им отвечает грузный, беспощадный императив (fff). Зловещие, как внезапно наступившая тишина, аккорды (pp) оттеняют трагизм коды, которая производит впечатление слепого разрушительного вихря.

Шопен был мастером код-развязок. Бурные минорные коды его трагедийных сочинений производят глубокое впечатление стихийной силой (коды скерцо h-moll и cis-moll, баллад F-dur и g-moll, финал

¹ Таким образом, классическая пропорциональность всей формы, характерная для Шопена, не нарушилась: краткость побочной партии в экспозиции Шопен компенсирует ее продолжительным и интенсивным развитием в репризе, тогда как главную сильно сокращает (34 такта вместо 73). Все это говорит об усложнении масштабных архитектурных закономерностей в произведениях Шопена более позднего периода.

сонаты b-moll). Но кода Четвертой баллады особенно волнует своим острым трагизмом. Чередование обрывков мелодий, неистово взмывающих хроматических пассажей, страстных речитативных возгласов, «скатывающихся» басов, мрачно рокошующих перед заключительным кадансом, вызывают картину гибели, духовного потрясения.¹

Итак, драматургия Четвертой баллады основана на параллельном развитии двух, мало соприкасающихся непосредственно, образов. Первый из них (главная партия) проходит сложный путь, не сливающийся в одну определенную прямую линию: печаль первого проведения сменяется взволнованностью и откровенным страдальческим пафосом внутренней репризы, затем смутным беспокойством разработки, болезненной надломленностью начала главной партии в репризе и экспрессивно-патетической лирикой ее конца. Явно проявившаяся в экспозиции тенденция к напряженному драматизму не завершается. Подобного извилистого рисунка в развитии образа не было ни в одной из баллад.²

Побочная партия, наоборот, имеет сходство в принципах развития и трансформации с лирическими темами других баллад (главной партии As-dur'ной баллады, побочной — g-moll'ной).

Основные образы в Четвертой балладе противопоставлены, но не прямолинейно, а косвенно: эмоциональная неуравновешенность главной партии контрастирует с гармоничной цельностью побочной. Но не их сопоставление является причиной драматически-напряженного образно-тематического развития в балладе, венчающегося трагической кодой. Оно — следствие внутренней сложности, противоречивости самого главного образа, подспудных процессов, подтачивающих его изнутри и приводящих к надломленной раздвоенности в репризе.³ Светлый же образ побочной партии — это своего рода этическая опора, идеал, неудержимо увлекающий в область прекрасного возвышенного чувства, расцвет которого не может предотвратить трагическую гибель уже обреченного «героя».

Анализ баллад позволяет сделать некоторые общие выводы об особенностях их образно-тематического развития.

Драматургия баллад Шопена, при специфичности каждой из них, имеет общую черту — развитие по круто восходящей линии, сопровождающееся внутренним ростом, взаимодействием, динамизацией и жанровой трансформацией музыкальных образов.

Лирика и эпос (отчасти фантастика), преобладающие в начале баллад, в процессе развития порождают драматический элемент, постепен-

¹ Разрушительное начало обычно облекается у Шопена в форму движения единого потока. Здесь же «рваный» рисунок фактуры, ее «хаотичность» служат сильным средством выразительности.

² Соната h-moll, особенно ее первая часть, содержит сходные драматургические приемы развития.

³ Недаром главная партия в экспозиции еще до сопоставления с побочной партией претерпевает существенное изменение вплоть до трансформации и драматической кульминации-срыва.

но подчиняющий все остальное. Эпическая неторопливость, картинность и лирическое спокойствие вполне согласуются с завершенностью музыкальных образов и структурной законченностью отдельных эпизодов в начале произведения. В моменты же возрастающего напряжения, вызванного ростом, столкновениями, драматизацией и сближением контрастных образов, тенденция к расчлененности отдельных эпизодов уступает место слитности, единому музыкальному току.

Таким образом, характерная особенность драматургии баллад — «эмоциональное *crescendo*» вплоть до последних тактов — проявляется во всех элементах художественной формы, включая структуру.

Схематизируя процесс образно-тематического развития, можно вывести примерную драматургическую линию баллад: от повествовательности и лирики экспозиции через конфликтное развитие (разработку) к драматизированной репризе и обычно трагической коде-финалу.

Эта драматургическая линия опирается на сонатный принцип, который, однако, не является композиционной основой всех баллад.

Новаторство Шопена состоит в том, что он проектирует динамический принцип сонатности на другие формы. Баллады *As-dur* и *F-dur* сохраняют этапы сонатной экспозиции, разработки, динамической репризы и коды-финала на структурной основе таких форм, как симметричная концентрическая и двойная трехчастная (или «модулирующая» трехчастная). В этом проявляется симфоничность мышления Шопена, его подход к крупной музыкальной форме как процессу, движению, прогрессирующему развитию, далеко уводящему от начального импульса.¹

Разумеется, при таком подходе к музыкальной форме открывается широкая возможность и даже необходимость глубокой трансформации образов, которая падает на вторую половину произведения. В связи с этим сонатность, лежащая в основе баллад, приобретает новый вид.

Главное напряжение в балладах приходится на репризу с кодой, соответствующих последнему кульминационному этапу драмы, тогда как в сонатных произведениях и того, и более позднего времени главный интерес чаще сосредоточивается на разработке, экспозиции и реже на репризе (за исключением некоторых бетховенских код).²

Таким образом, Шопен в своих балладах (несмотря на то, что их форма не является сонатной в полном смысле слова) дает новое толкование сонатного принципа, отличающееся от общепринятого классического.

¹ Вместе с тем архитектура, стройность и законченность музыкальной формы как кристалла у Шопена никогда не теряет своего значения. В этом отношении он был наследником великих классиков.

² Напряженность реприз, в частности, подтверждается ростом и динамизацией в них лирических побочных тем. Особенно интересен рост лирической темы в репризе *f-moll'* баллады, так как в экспозиции она не была развита при очень развернутой главной теме.

В идее классической сонатности реприза представляется итогом, синтезом, известной гармонией образов, то есть наиболее уравновешенным «положительным» этапом формы. У Шопена же реприза — едва ли не самая неустойчивая часть произведения, напряженная, конфликтная, полная «борьбы».

Иными словами, экспозиция и разработка в балладах Шопена по задачам образно-тематического развития идентичны соответствующим частям классической сонатной формы (показ и развитие тем). Реприза же отвергает классический принцип утверждения — возврата главных образов экспозиции, заменяя его идеей дальнейшего, еще более интенсивного развития, ведущего к кульминации в коде. Следствием этого являются не только тематическая разработка и структурные изменения главных тем в репризе. Сонатность в балладах Шопена (даже при сохранении сонатной схемы) теряет свою трехстадийность и симметрию, превращаясь в «открытую» сквозную, слитную форму, воплощающую динамический принцип «crescendo» в структуре и драматургии.

С точки зрения размаха, симфоничности развития, радикальной трансформации музыкальных образов баллады Шопена кажутся более смелыми и свободными, чем его сонаты. Больше опираясь в сонатах на чисто музыкальные законы формы, Шопен не идет в них так далеко в преобразовании реприз, в степени трансформации образов, как в балладах.¹

В драматургии баллад Шопена, в этом росте напряжения к концу, в постепенной драматизации всех образов и обострении конфликтов сказывается приближение «музыкальной драмы» к сценической. Шопен тонко использует в своих произведениях, не разрушая специфических музыкальных законов формообразования, приемы сценического искусства. Поэтому последовательные этапы музыкальной формы как бы соответствуют актам драмы, развитие действия в которых направлено к бурной развязке.

Интереснейшая особенность баллад — неожиданность развязок — также свидетельствует о влиянии на музыкальную форму приемов сценического искусства и поэзии.² Как это часто бывает в театре, в балладах параллельно с явным «действием на сцене» происходит другой, подспудный процесс, результат которого может предчувствоваться, но обнаруживается неожиданно. В трагедийных произведениях (баллады g-moll и f-moll) силы, скрыто готовившие катастрофу, вторгаются в действие в момент достижения светлой кульминации. Острота такого

¹ Сонаты Шопена очень необычны и смелы в других отношениях. Отсутствие главной партии в репризе делает конструкцию сонатной формы Шопена уникальной.

² Шопеновский прием неожиданной развязки был использован и Григом в его балладе g-moll. Влияние Шопена на это произведение подтверждает характерное заключение, вызывающее прямую аналогию со Второй балладой Шопена. Это тем более интересно, что вообще влияние одного композитора на другого чаще сказывается в музыкальном языке, чем в драматургии. Драматургия Шопена несомненно оказала влияние и на Чайковского.

контраста разрешается в развернутых, трагических, полных протеста или отчаяния кодах. В Третьей балладе наоборот: сгущение мрачных эмоций в разработочной части венчается светлой, ликующей, но краткой кульминацией, сливающейся с кодой.¹

Коды баллад Шопена поражают трагедийной силой, симфоническим размахом и высокой степенью обобщенности при исключительной эмоциональной непосредственности. Искусство завершить произведение драматически-действенной развязкой, а не общим отвлеченным выводом— одно из проявлений замечательного мастерства Шопена-драматурга. Программность баллад, их близость драме позволяют сделать конец произведения столь конкретно действенным. В первых частях своих сонат Шопен не дает подобных код. Вообще в сонатных произведениях коды, отодвигаясь на конец цикла (финал) и представляя собой более обобщенный идейно-философский вывод, нередко утрачивают ту степень конкретности, напряженности действия, которыми отличаются коды одночастных программных произведений. Это общее наблюдение можно подкрепить сравнением симфонии и программных увертюров Бетховена, Чайковского. В увертюрах, связанных с драматическим произведением, коды сочетают философскую обобщенность идейного вывода с эмоциональной непосредственностью и действенным характером развязки драмы, что не всегда можно сказать об обширных финалах симфоний. Правда, финалы сонат Шопена в этом смысле нехарактерны. В них, как и всегда, Шопена отличает исключительная эмоциональная насыщенность и драматургическая действенность.

В балладах ярко проявилась еще одна из характернейших особенностей Шопена-художника: все изменения, динамизации, трансформации тем обусловлены внутренней логикой развития и данного образа, и всего произведения в целом. Трансформации не выделяются в нечто, стоящее особняком, а включаются в общий поток развития. Шопен не придает им самодовлеющего значения, не заостряет на них специального внимания слушателя. Этим Шопен отличается, например, от Листа, который длительно готовит свои трансформации грандиозными предиктами, нарочито концентрируя все внимание слушателя на моменте преображенного звучания темы. На развитии и разнообразных трансформациях одной лишь темы Лист мог построить большое произведение. Шопен, обладая неистощимой мелодической фантазией, никогда не использовал одну музыкальную мысль для создания крупной формы. В его произведениях поражает обилие прекрасных тем и интересных тонких приемов, на основе которых другой композитор сделал бы не одну, а целый ряд пьес.

Острое драматургическое чутье Шопена, безошибочное чувство художественной правды, высокий интеллект объясняют его напряженные

¹ В балладе F-dur, стоящей особняком, как уже говорилось, Шопен достигает драматического напряжения другим путем: неуклонностью приближения неотвратимой трагической развязки.

искания и замечательные находки в области формы. «Чисто музыкальные» закономерности композиции, освященные традицией, нередко отступают у него перед новой логикой развития музыкальных образов, найденных романтической эпохой.

В таком отношении к форме, в стремлении к драматургической «содержательной» ясности ее профиля кроется секрет многообразия, неповторимости Chopin'sких музыкальных форм.¹ Именно незаурядный драматургический дар Chopin'a вызвал рождение столь оригинальных, новаторских, подлинно симфонических по размаху, с вободных по структуре произведений, какими являются его баллады, заслуженно называемые «инструментальными драмами».² Вместе с тем «свободные, процессуальные» формы Chopin'a далеки от импровизационной случайности. При всем своеобразии, индивидуальной драматургии каждой баллады в них не утрачивается архитектурная цельность, стройная соразмерность масштабов, равновесие динамических спадов и нарастаний. Они выявляют Chopin'sкий синтез романтического чувствования— от зыбкой неясности тончайших эмоций до захлестывающей накаленности простых страстей — с высоким интеллектуализмом, классической отточенностью выражения, высоким чувством меры, роднящим Chopin'a с его кумиром Моцартом.

¹ Столь непосредственное и сильное воздействие драматургии или программного содержания на чисто музыкальную форму (конструкцию) могло бы привести к ее расплывчатости, неясности, «многословию», которых не могли избежать даже такие замечательные музыканты, как Шуман, Лист, Берлиоз, Вагнер. У Chopin'a этого не происходит.

² Те приемы развития, о которых говорилось выше, свойственны не только балладам. Их можно найти и в скерцо, сонатах, концертах, полонезах, даже в произведениях малой формы. Они в той или иной степени присущи творчеству Chopin'a и характеризуют черты музыкального мышления великого композитора. Но, с другой стороны, баллады — специфический жанр и как таковые не исчерпывают всех приемов образно-тематического развития.