

И. Д. ХАННАНОВ
 Консерватория Пибоди
 Университет Джона Хопкинса, Балтимор, США

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИГНИФИКАЦИЯ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О ДВУХ МАЗУРКАХ Ф. ШОПЕНА

УДК 78.036(4/9):78.01

Две мазурки, ор. 6, № 1 и ор. 68, № 4, отмечающие начало и конец творческого пути Фридерика Шопена, оказываются за пределами аналитических возможностей традиционной теории музыки. Было бы проявлением интеллектуальной близорукости стремиться обнаружить в них шенкеровскую *Urlinie* или неоримановский *Tonnetz* и не увидеть при этом то, что обе они образуют «мост» над всей жизнью Шопена (и даже, над жизнью как философской категорией), соединяя её начало и конец. Это соединение, или *синтагма*, рассмотренная с точки зрения семиотики, обладает особым свойством. В контексте «Экзистенциальной семиотики» Эро Тарасты особенность данного соединения могла бы заключаться в том, что оно не экстенсивно (не представляет протяжённости), но экзистенциально. Первая Мазурка, ор. 6, № 1, раскрывает внутренний мир Шопена (и, по всей видимости, внутренний мир музыкального романтизма). Последняя Мазурка, ор. 68, № 4, открывает новый (но теперь уже не несущий юношеского порыва), период жизни, главной задачей которого является труд поминовения (дерридеанский *the work of mourning*).

Данная статья представляет попытку анализа синтагматического измерения, объединяющего (и разъединяющего) обе мазурки, с необходимыми отклонениями от главной линии в сторону гармонии, функции и формы этих двух шедевров музыкального романтизма.

* * *

Ко времени написания первой Мазурки, в 1830-м году, Шопену было двадцать лет, и он уже покинул Польшу навсегда. Конечно, Мазурка ор. 6, №1 была не первой по счёту, написанной им. До этого, ещё на Родине, он сочинил несколько мазурок, самая первая была в *G dur*'е. Но *fis moll*'ная стала первой его настоящей Мазуркой, представляющей стиль и credo всей его жизни. Она вошла в серию из четырёх с подзаголовком «Воспоминание о Польше». Впрочем, Хюнеберг был прав, когда гневно отрицал упаднические попытки изобразить молодого Шопена как изнеженного и ослабленного болезнями юношу. В двадцать лет можно было лишь радоваться жизни. Шопен только что окончил курс консерватории и был полон надежд и планов. Уже написан *f moll*'ный

Концерт, несколько полонезов. Теперь настала пора обратить внимание на свои чувства. Как пишет Ф. Лист, «...мир мазурок отличается от насыщенных и ярких красок в полонезах своими деликатными, туманными и постоянно изменяющимися нюансами. Вместо того, чтобы быть ввергнутым в разгорячённый фон [полонезов, в мазурках] женственный и изнеженный элемент становится настолько преваляющим, что вытесняет всё остальное» [2, с. 64]. Что выражено в этих звуках? Наверное, в них можно услышать сильно бьющееся сердце юного Шопена. Всё начинается с одного звука. Он длится целую вечность. Затем к нему робко добавляются ноты аккомпанемента и начинается танец. Вначале это несмелые шаги, но далее музыка набирает силу, и мелодия взлетает ввысь. Она движется вслед за вздохами Шопена, один вздох сильнее и глубже другого. И вот вздохи достигают кульминации, высшей ноты в мелодии. Но всё напрасно! Кажется, что жизнь окончена: что может предпринять юный Шопен, кроме пылких взглядов и вздохов? Кроме тайных слёз и ничем не устранимого страдания? Вот и мелодия, как бы ударившись о верхнюю ноту, сползает вниз по ступенькам, со вздохами и плачем. Итальянские музыканты прошлого называли такой спуск *pianto*, что означает «плачущий». Русские музыканты говорили об интонациях вздоха. Ничего не поделаешь, – бал окончен, свечи погасли.

Движение мелодии в первой части Мазурки происходит так быстро, что хочется ещё раз проследить его в деталях. Итак, всё началось с единого звука. Это – *Fis* (пример № 1).

Пример № 1

Мазурка ор. 6, № 1, начало



В белоклавишной диатонике звук *Fis* является квинтэссенцией вводнотоновости (он является вводным тоном к доминанте, которая в свою очередь, сама определяется вводным тоном). Таким образом, звук *Fis*

открывает полный надежд путь вверх и универсальное введение в музыкальный романтизм (схема 1).

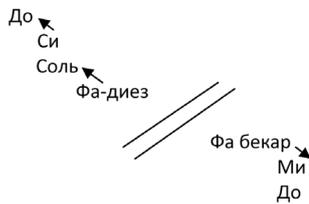


Схема 1. Верхне- и нижнеправленные тенденции в белоклавишной диатонике

Это – одинокий звук, не окружённый пока ничем: здесь нет ещё ни аккомпанемента, ни контрапункта, ни гармонии, ни формы, ни риторики. Чистейший акустический феномен, – звук сам по себе, глубокий, сильный, вибрирующий и резонирующий, полноцветный, широкоформатный, эмоционально заряженный, – звук человеческого голоса, $\phi\omega\nu\eta$. Начало начал музыкального романтизма. Впрочем, это ещё и прекрасный пример интонации в её минимальном виде. Кстати, в барокко и в классицизме такого внимания отдельному звуку не уделялось, да и инструменты и концертные залы были ещё не приспособлены к акустически выделенному звучанию. Поэтому, можно смело считать, что в этой Мазурке первый звук открывает эпоху романтизма, вводит нас в новый контекст музыкального искусства, туда, где отдельный звук может представлять всю эмоциональную суть субъекта.

Второй звук, *Cis*, появляющийся на сильную долю в басу, ещё более осложняет нашу модель восприятия (пример № 2).

Пример № 2 Мазурка ор. 6, № 1, продолжение



Здесь уже не до приятных и привычных рассуждений о гармонии, форме, мелодике и семантике, взятых по отдельности. Кстати, приходится констатировать, что типичный и притом упрощённый подход к музыке всегда начинается с поисков и определения структурной ноты и вспомогательных нот. Так действует и Шенкер, и многие другие теоретики. Но здесь, в Мазурке, Шопен создаёт ситуацию неразрешимого противоречия уже своей второй нотой: нам трудно решить теперь, какая из двух – *Fis* или *Cis* – является структурной, центральной. Первая нота находится в верхнем голосе, следовательно, с точки зрения гармонии, она должна быть вторичной по отношению к ноте в басу. Но

нота в басу возникает после ноты в верхнем голосе, что согласно простой логике следования должно бы дать ей вторичный статус. Нота в верхнем голосе представляет тонику, так что она должна быть структурной, а нота в басу представляет доминанту. Но тоническая нота находится на слабой доле такта, а доминантовая – на сильной доле. Да и не могли мы знать, что *Fis* – это тоника, – до того, как услышали басовую ноту. Приоритет по времени входит в противоречие с приоритетом по синтаксической позиции (положение ноты в метрической структуре). К этому добавляется ещё одно противоречие – между двумя тональными функциями. Казалось бы, мы имеем дело с простейшим задержанием, описанным и Фуксом, и другими учителями контрапункта. Но вместо бравирования своим знанием контрапункта, Шопен поворачивается к нам своей полностью незащищённой стороной. Он и сам не знает, представляет ли эта странная пустая кварта в начале его Мазурки «задержание», или это – просто досадное наложение тоники на доминанту, ошибка, катастрофа, разлад в системе.

Именно такой разлад, несоответствие норме и бессилие её выполнить, мы называем *экзистенцией*, а существование в таком катастрофическом режиме – экзистенциальной философией. Экзистенция – это не нормальное существование, а постоянные столкновения с ошибкой, с дисгармонией, с несуразностью, с абсурдностью бытия. Это – необходимость решать проблемы такой сложности, для которых нет никаких средств к преодолению. Экзистенциальный разлад, присутствующий уже в первой Мазурке, делает Шопена почти родственником Достоевского и Рахманинова. У Рахманинова вообще и биография (сравним 1830-й и 1917-й годы), и музыкальный язык свидетельствуют о близких родственных связях с Шопеном. Из европейского окружения Шопена только, пожалуй, Лист мог быть близким другом, другом по несчастью (Венгрия!). Именно поэтому книга Листа о Шопене написана с глубочайшим, экзистенциальным пониманием музыки. Кто же ещё, кроме Листа, мог бы понять, как можно написать две ноты так, что тоническая нота, которая должна бы утвердить тоничность Мазурки в целом, оказалась вовсе не тоникой, а вспомогательной нотой, задержанием к доминанте? И кто бы в Европе, кроме Шопена, мог начать произведение с доминантовой гармонии и украсить её тоническим задержанием, дав его вначале вообще отдельно от какого-либо контекста? Как мы можем рационально воспринять структуру Мазурки, её форму и гармонию, если первая нота, не определённая ничем, тянется целую вечность? Да и сам факт того, что *Fis* является задержанием к *Eis*'у, тоже не проясняется сразу, потому, что задержание ещё далее оттянуто верхним вспомогательным звуком (пример № 3).

Пример № 3

... продолжение



Так, Шопен, вместо того, чтобы выправить ситуацию, ещё более её усугубляет. Он сам загоняет себя в экзистенциальный тупик. Вероятно, в этом проявляется и польский национальный характер, и родство с русским.

Но вот, в конце первого такта, кажется, появляется долгожданная общая форма движения, какое-либо сходство со «школьной гармонией». Приятно видеть простейшую контрапунктическую структуру обмена голосов (англ. voice exchange) (пример № 4).

Пример № 4

... продолжение



Но и здесь Шопен удивляет нас необычной интерпретацией стандартной структуры. В чём заключается роль этого обмена голосами? В музыке барокко такой обмен не означал ничего специфического: он был призван улучшить контрапунктическое взаимодействие голосов и активизировать независимость поведения голосов в гармонической фактуре.

Это лишь старый добрый контрапункт, ничего особенного. Но в мазурке Шопена обмен голосов, *Eis – Gis* против *Gis – Eis*, несёт дополнительную смысловую нагрузку. Это уже не просто контрапунктическое украшение фактуры, а хореографическая фигура. В партитуре вдруг появляются два актанта: мужчина и женщина. Теперь понятно, что начальное противодействие, катастрофическое и дисгармоническое противостояние *Fis'a* и *Cis'a*, было первым моментом непонимания, отсутствия коммуникации между актантами, танцорами, как это часто бывает при встрече двух незнакомых людей. Но в конце первого такта партнеры находят общий язык и начинают взаимодействовать в движениях.

Шопен, как свидетельствует Эрик Мак-Кее в своей главе «Танец и музыка Шопена: Вальс» в книге «Век Шопена» [4, с. 106-162], был большим любителем потанцевать. Ввести два хореографических актанта в фактуру мазурки для него было нетрудно: двигательная память ног подсказала ему, как изобразить две хореографические линии. В парном танце (кстати, хореография Мазурки здесь более напоминает парный Вальс: в данный момент дамы и кавалеры

меняются местами), он делает шаг, после чего она его повторяет. Они обмениваются позициями, и в этом оказывается очень кстати школьный приём обмена голосов¹.

Мелодическая линия в первых двух тактах также не соответствует барочным и классицистским нормам (пример № 5).

Пример № 5

... продолжение



Она противоречит эстетической категории музыкально-прекрасного, выраженного в абстрактных геометрических формах. Она не округлена, не имеет единой кульминации... (можно продолжить список претензий к ней и далее, в соответствии с учебником контрапункта). Мелодия очень ломаная, не связанная с метрической структурой, диспропорциональная. Она отражает борьбу надежды с отчаянием. Кстати, завершает мелодическую фразу не каденция и не какое-либо падение интонации, а стремительный взлёт по звукам тонического квартсекстаккорда. В связи с этим возникает вопрос: что такое квартсекстаккорд в данном контексте? В барочном и классицистском контекстах квартсекстаккорд был двойным задержанием к трезвучию; другой роли у него не было. И здесь, в мазурке, педантичный теоретик-редукционист заметит, что поскольку в басу звучит тонический звук, никакого квартсекстаккорда здесь нет. Но в романтической гармонии в выделенных пластах фактуры начинают появляться фантомные аккордовые структуры. Здесь мы просто слышим квартсекстаккорд как таковой. Он не разрешается в трезвучие и им заканчивается фраза. Теоретикам, слушающим музыку Шопена ушами Шенкера, необходимо привыкнуть к новой гармонии романтизма. Здесь не случайно устойчивое тоническое трезвучие часто обменивается на неустойчивый секстаккорд (пример № 6).

Пример № 6

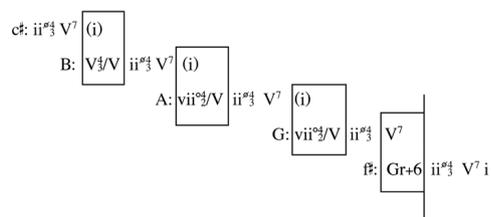
Мазурка ор. 67, № 2. Секстаккорд, заменяющий тоническое трезвучие



И его не надо воспринимать как вторичное образование, привязанное к тонике. В музыке Шопе-

межзвучные тональности. Первое, что бросается в глаза в этой последовательности, – это наличие брошенных тяготений и указаний на созвездия возможных промежуточных тональностей: *B dur, A dur, G dur* (схема 2).

Анализ римскими цифрами



Римские цифры и функциональные определения:

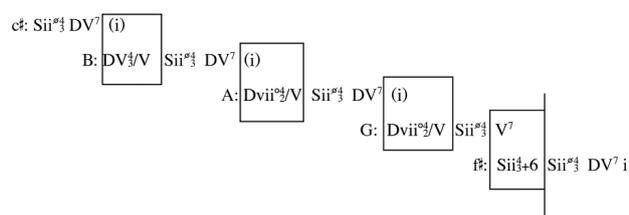
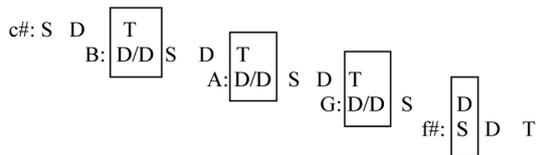


Схема 2. Гармонический анализ линейного хроматического хода

Что они делают в нашем *fis moll* е? Что это – каприз композитора или глубоко осмысленная стратегия? Ведь на данном участке формы всё, что нам было нужно, – это разрешение доминанты в тонику (как принято во всей «нормальной» музыке и в шенкерской доктрине). Шенкер назвал бы эти броски в сторону «украшениями». Но, вряд ли традиция, основанная на страданиях героя Достоевского, на умственных блужданиях Кьеркегора и на горькой самокритике Камю, согласилась бы с таким лёгким прочтением.

Более того, при еще более близком рассмотрении выясняется, что по пути к этим боковым тональностям, гармония делает ряд синтаксических «ошибок» (схема 3).

Анализ одними функциональными символами:



Эллипсис: D/D to S
Замены: T to D/D and D to S

Схема 3. Синтаксические ошибки

Ошибки получаются весьма грубые: три раза двойная доминанта разрешается в субдоминанту; а в конце сегмента – доминанта одной тональности заме-

няется субдоминантой другой. В терминах Ю. Н. Холопова, здесь происходит функциональная инверсия. Однако, её экзистенциальный смысл вводит более существенные корректировки в наши представления о музыке, чем простые грамматические нарушения синтаксиса. Ведь если доминанта разрешается в субдоминанту, то в этот момент происходит такой слом тонально-функционального синтаксиса, что впору говорить об обращении музыкального времени вспять. Поток времени натывается на синтаксическую ошибку, и волна временной материи отступает на шаг назад. Конечно, поток времени остановить нельзя, но в музыкальном, субъективном времени возникает рябь, круги и другие странные фигуры. Синтагма, соединительная ткань времени, представленная в синтаксической структуре выражения (музыкального или вербального), утрачивает своё нормальное положение. Синтагма – это сцепка, соединение головы и хвоста, сцепление звеньев в цепи. Когда доминанта разрешается в субдоминанту, а доминанта заменяется субдоминантой, синтагма переворачивается и перестает функционировать так, как ей положено. Возникает разрыв в ткани текста, – то, что Барт и Деррида называли «girtuge». Такой разрыв неизбежен в художественном тексте, в истории страны и в биографии художника.

Таким образом, уже в двух мелодических жестках в первой Мазурке запечатлелась история жизни Шопена. Уже в них оказались выраженными абсурдность борьбы композитора со своей судьбой, досадная, далёкая от разумного урегулирования, полифония смыслов политической жизни вокруг Шопена, и тщетность попыток композитора достичь своего идеала. Последнее особенно характерно выражено неожиданным падением в «хроматическую бездну» на полпути к доминанте.

Бездна, длиной в жизнь, дала о себе знать в первых тактах первой Мазурки. От последней её отделяет всего лишь 19 лет. Но за это короткое, в обыденном представлении, время, Шопен уже успел перейти через такое количество разрывов в дискурсе, что его сердце стало слабым.

Мазурка оп. 68, № 4, написана так, что, кажется, композитор вспомнил в ней свою первую. Он отсылает слушателя к тому времени, когда он мог танцевать и чувствовать биение сердца, – своего и своей избранницы. Ссылка эта перелетает через бездну жизни и возвращается к нам тенью былого. Некоторые черты, мельчайшие детали, связывают два произведения (пример № 9).

Пример № 9 Мазурки оп. 6, № 1 и оп. 68, № 4. Сравнение



Но то, что их отличает друг от друга, – более существенно. Мелодия первой Мазурки начинается с тонического звука – источника земной силы, молодости и надежды. Последняя Мазурка начинается с квинты тонического трезвучия. Это – жест полного бессилия: забраться повыше, пока есть силы и не иметь их более для восходящего движения. Умиляют попытки мелодии всё же представить скачки вверх (пример № 10).

Пример № 10 Мазурка ор. 68, № 4.
Анализ линейного хроматического хода

(Posthumous) F. CHOPIN, Op. 68, № 4. (1849) Last Composition.

Andantino. (♩ = 120) sotto voce. *legatissimo.*

Однако, скачки на сексту есть, но они бессильны и не развиваются в восходящее движение. Они – слабая тень вирильной дансантиности первой Мазурки. Гармоническая последовательность представляет те же оборванные на полуслове вопросы (происходит игра, замена доминантсептаккорда с пониженной квинтой то своей тритоновой противоположностью, то аккордом с увеличенной секстой). Впрочем, в отличие от тех же эллипсов первой, неразрешённые аккорды в последней Мазурке несут печать усталости и бессилия. Круг тональностей, в которые «заглядывает» Шопен, теперь бемольный: *Ges, b, Fes, as*. Это краски наступившей зимы.

В последней Мазурке нет сильной доли. В ней не возникает тонического трезвучия в основном положении почти до самого конца первой фразы. В ней нет восходящего мелодического сегмента. Она начинается сразу же с падения в бездну (фр. – *le chute en abîme*). Но падение это менее энергично, чем в первый раз. Если в первой Мазурке падению сопутствовали вздохи «виолончели», этого вездесущего свидетеля романтических страданий, то в

последней даже некому и посочувствовать. Душа поэта, в полном одиночестве, медленно спускается в пропасть, по спирали, так, как опускаются на дно лесного озера пожелтевшие листья. Движение это не лишено грации, но это уже – другая хореография. Её Шопен уже испытал в средней части Скерцо из *b moll'* ной сонаты. Там, предвещая и предваряя Похоронный марш, Шопен представил экзистенциальную проблему в виде Похоронного вальса. Можно представить себе композитора, в тёмной комнате, обездвижено сидящим в кресле и через приотворенную дверь наблюдающего ярко освещённую картину бала (среди художественных штампов Франко Дзефирелли этот, в «Травиате», выглядит не так уж плохо).

* * *

Нет ничего удивительного в том, что последняя Мазурка отсылает к первой. Так, кажется, и должно быть: уставший от жизни композитор вспоминает юные годы. Но очень странным представляется тот неоспоримый факт, что первая Мазурка осуществляет ряд ссылок... на последнюю, как если бы Шопен в юности предвидел конец своей жизни в деталях. В первой Мазурке есть «проблемы» с музыкальным временем, есть нисходящая хроматическая линия – путь в бездну, есть попытки бегства и моменты истины, характерные для позднего периода. Или другой пример: неразрешённый квартсектаккорд (такт 6) в последней Мазурке является означаемым: квартсектаккорд в конце первых двух фраз первой Мазурки соотносится с ним как означающее. Здесь что-то не так. *Синтагма* крупного плана, с головой – в 1830-м и хвостом – в 1849-м, кажется, имеет свойство переворачиваться и указывать на другой, обратный порядок времени. Это вносит существенную корректировку в то, как мы понимаем порядок означения, означающее: знак – значение – смысл. Этот универсальный порядок всегда работал слева направо. И только Жак Лакан усомнился в его прочности. Он предложил схему «ретроактивной антиципации» – (в статье «Субверсия субъекта и диалектика желания») предшествование знака означающему в результате возвратного скачка (*схема 4*)².

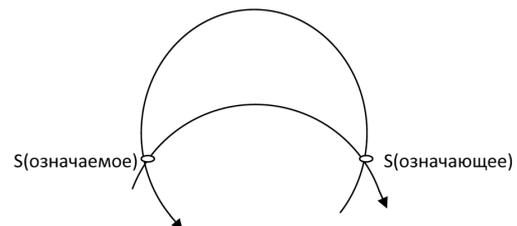


Схема 4. Лакан, схема ретроактивной антиципации означающего

Это попросту означает, что до того, как *означающее* появилось на свет, его появление подготовил *знак*. Ведь, по Лакану, сознание, интуиция, бессознательное, – всё это структурировано как «язык другого». Вне знаковой области ничего не существует (под этим подпишутся и Хайдеггер, и Левинас, и Деррида). А теперь попробуем применить эту схему «ретроактивной антиципации» к двум Мазуркам в биографии Шопена (схема 5).

До того, как последняя Мазурка начала «означать» и «интерпретировать» первую, та уже провела полный «семиологический анализ» последней. Или, в согласии с тезисами статьи Кеннета Смита, последняя Мазурка была объектом желания для первой,

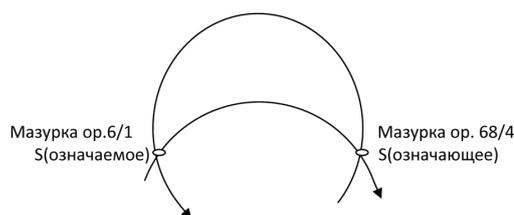


Схема 5. Две Мазурки в схеме Лакана

задолго до того, как появилась на свет. А флюиды желания продолжают кружиться, не находя своего объекта, и после смерти Шопена.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эрик Мак-Кее в вышеупомянутой главе находит интересное разделение ритмических слоёв фактуры, соответствующее па танцующих женщины и мужчины. Партнёру достаются сильные доли, а партнёрше – всевозможные разделения долей.

² Диахроническая функция во фразе, благодаря которой она не может завершить свой смысл без смысла предыдущей, каждый новый смысл ожидает получить поддержку от старого и получает свой новый смысл ретроактивно [2, с. 65].

ЛИТЕРАТУРА

1. Correspondance de Frédéric Chopin. L'aube 1816-1831 / ed. B. Sudow. – Paris: Richard-Masse, 1981.

2. Lacan, Jacques. Subversion du sujet et dialectique du desir dans l'inconscient freudien // *Ecrits 2*. – Paris: Bussiere Saint-Amand, 1966, pp. 155-193.

3. Liszt F. Frederic Chopin. – New York; Vienna House, 1963.

4. The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries / ed. Halina Goldberg. – Bloomington and Indiannapolis, Indiana University Press, 2004.

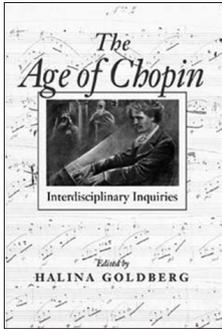
Ханнанов Ильдар Дамирович

доктор теории музыки,
профессор Консерватории Пибоди,
Университет Джона Хопкинса,
Балтимор, США



Фридерик Шопен. К 200-летию со дня рождения

Анонсы зарубежных изданий



The Age of Chopin. Interdisciplinary Inquiries / ed. Halina Goldberg. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

Век Шопена. Интердисциплинарные исследования / ред. Галина Гольдберг. – Издательство Университета Штата Индиана. – 368 с.: нот., ил.

Сборник статей «Век Шопена» – тезисы международной конференции 1999-го года университета штата Индианы, посвящённой годовщине смерти композитора – по стилю и направлению близок как к современным западным тенденциям контекстуального анализа, так и к российской традиции исследования интонационного аспекта музыкального произведения в контексте истории и культуры. Редактору сборника удалось собрать воедино отличные друг от друга и знаковые методологии анализа музыки Шопена. В четырёх разделах сборника воплотились четыре ипостаси музыки Шопена, конституирующие его музыкальную поэтику.

Во Введении, озаглавленном «Шопен тогда и сейчас» Дэниел Стоун задаёт перспективу размышлений о Шопене. Первый раздел назван трогательно и поэтично: «Воспоминания, образы и мечты». В нём Божена Шалькрос касается важного компонента романтического стиля, его камерности и «одомашненности». Её глава так и называется: «Шопен дома». Джон Б. Ничи предлагает статью «Портрет Шопена кисти Делакруа как суррогатный автопортрет». Вольдемар Оконь проводит критический анализ «Памятник Шопену Вацлава Шимановского: концепции и реальность». Раздел завершает опус Галины Гольдберг «Вспоминая ту историю страдания: пророческий голос музыки Шопена».

Следующий раздел книги «Аналитические перспективы» контрастирует предыдущему. Он посвящён теоретическому анализу музыки Шопена. Его открывает статья видного американского теоретика, ученика Шенкера, профессора Маннской школы музыки, Карла Шахтера «Идиосинкразия фразового ритма в мазурках Шопена». Надо сказать, что этот текст не написан специально для данного сборника, но представляет развитие распространённых в США идей – таких, как ритмический аспект шенкерского анализа и теория фразового ритма Вильяма Ротштейна. Все эти идеи хорошо известны и применение к музыке Шопена не меняет сути: с таким же успехом их можно было бы приложить к музыке Брамса или Скарлатти. Другая статья раздела «Танец и музыка Шопена: вальс» написана известным американским теоретиком Эриком Мак-Кее. Её лаконичное и весьма информированное изложение производит приятное впечатление. Мак-Кее с энтузиаз-

мом расследует детали бытовой танцевальной практики – такие тонкости, как реальная хореография мазурки, круги, подёмы и развороты, которые мог уметь делать и «Шопен как танцор». Мак-Кее опирается на главного знатока сочинения практически танцуемого вальса, каковым, как ни странно, оказывается Адольф Бернгард Маркс. В его «Учении о композиции» есть раздел «Вальс», который автор считает самым практичным и эффективным пособием по написанию танцевальной музыки времён Шопена. Автор предлагает также разделение ритмических мотивов в вальсе и в мазурке в соответствии с полом партнера. Аналитический раздел завершает статья ещё одной представительницы американской теории музыки, Марианны Кьяля-Гильберт, «Шопениана и контекстуальные аллюзии музыки».

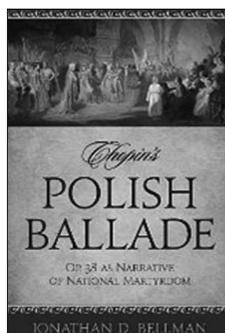
Третий раздел назван «Пол, жанр, гений». Его открывает статья самого известного в США теоретика, специализирующегося на анализе музыки Шопена, Джеймса Паракиласа – «Ночь, которая прекраснее дня: поэзия, песня и голос в фортепианном ноктюрне». Уитни Уалтон предлагает в этом разделе статью «Пол и гений в постреволюционной Франции: Шопен и Санд».

Последний, четвёртый раздел книги называется «Апроприированный Шопен». Такие термины, как «апроприация», «негояция» и «история восприятия музыки» (англ. – reception history) очень распространены в американском музыковедении. Они появились сначала в этномузыковедении как термины, описывающие отношение (не всегда приемлемое) западных исследователей к неевропейской музыке и отношение западной коммерческой музыкальной культуры к заимствованиям из неевропейской. В данном разделе книги под апроприацией понимается, в первую очередь, история восприятия музыки Шопена в разных национальных культурах. Зофия Чечлинска предлагает читателю «Восприятие музыки Шопена в польских периодических изданиях XX века», Ирена Понятовска касается деликатной темы «Польское восприятие монографии Листа о Шопене». Здесь читатель может обнаружить много интересного и неожиданного. Автор указывает, что полякам в целом понравилась книга, вышедшая в 1852-м году, но многие указывали на слишком экзальтированный тон и отсутствие точности в фактологии. Наиболее интересным, однако, представляется упоминание автора о том, что многие в Польше не верили, что наиболее важную и долгое время единственную книгу о Шопене написал «не поляк». Статья Майи Трохимчук «Шопен и польская раса: о национальной идеологии и восприятии музыки Шопена» затрагивает известные печальные аспекты восприятия музыки Шопена через призму «польской расы». Автор цитирует труд Ярослава Целинского (1847-1922) «Польская раса», в котором утверждалось, что польская раса является частью славянской расы, в которую входят все славянские народы,

кроме русского («москвитов»), который, как считал Целинский, был на самом деле частью татарского народа. К этому весьма распространённому сегодня стилю «историзирования» можно добавить, для усугубления анекдотичности, и контраргумент: Шопен, по воле Венского Конгресса 1814-го года, стал гражданином России, был любимчиком двух российских императоров (Александра Первого и Николая Первого), а после смерти композитора оказалось, что в его паспорте есть только штамп о транзитной визе («проездом через Париж») (об этом пишет и Я. Яшкевич в своей статье «Век Шопена» этого сборника). Так что по всем современным представлениям о национальности как синониме гражданства, Шопена с Россией связывали куда более тесные отношения, чем можно предположить. Книгу завершает статья Сандры Розенблум «Композитор, известный здесь только некоторым. История восприятия и исполнения музыки Шопена в США». В статье при-

водится ценная информация о том, как с 1839-го года – когда Людвигом Ракеманом были исполнены пьесы Шопена – началась история распространения его музыки в США. Приводится подробная карта, история тёплого и восторженного приёма музыки Шопена, представляющая ещё один пример прекрасного, полного энтузиазма отношения к музыке в Америке.

Сборник получился богатый, многоголосный (в смысле учёта позиций как историков, так и теоретиков, как польских музыковедов, так и их американских коллег). Университет штата Индиана вообще стоило бы взять на заметку. В нём существует очень хорошо развитая программа исследования Истории теории музыки, издательский проект Малькольма Брауна, и есть культура бережного отношения к истории в целом. Издательство университета Индианы проводит политику, наиболее открытую к идеям из Восточной Европы и России.



Jonathan D. Bellman. Chopin's Polish Ballade op. 38 as Narrative of National Martyrdom. – Oxford: Oxford University Press, 2010.

Джонатан Д. Беллман. Польская Баллада Шопена op. 38 как нарратив о национальном мученичестве. – Издательство Оксфордского университета, 2010. – 197 с.: нот.

Новая книга, вышедшая в этом, юбилейном для Ф. Шопена, году, полностью посвящена Второй балладе. Автор предпринял попытку обобщить накопленную до сих пор в музыковедении информацию и все использованные подходы к анализу этого уникального произведения. Остаётся лишь сожалеть, что в книге ни разу не процитировано ни одно русскоязычное издание.

Книга состоит из шести глав. В первой главе рассматриваются две версии, две тональности и «некоторые поэмы Мицкевича», история создания, исполнения и восприятия баллады; в частности, речь идёт об истории показа баллады Шуману и его воспоминаниях о ранней версии, заканчивающейся в *F dur*'е. Во второй главе исследуется генезис нарративного процесса: любительская программная музыка, балладная поэзия и музыкальная форма. Автор ссылается здесь на труд Джеймса Паракиласа «Баллады без слов: Шопен и традиция инструментальной Баллады» (Портланд, Орегон: Амадеус Пресс, 1992). В третьей главе содержится стилистический анализ Первой баллады, op. 23 в связи с литературным первоисточником: «Конрад Валленрод» рассматривается как сценарий баллады. Глава четвёртая отличается очень интересной постановкой вопроса, близкой по духу российскому му-

зыковедению: op. 38 и проблема жанра. Однако она выполнена совершенно в иной технике. Обзор формы Второй баллады включает несколько аспектов: Вторая баллада и проблема сонатной формы, баллада как жанр, оперная баллада до 1831-го года и др. Пятая глава названа «Польские пилигримы и оперный императив» и содержит разделы «Пилигримская баллада – польская баллада», «Великая миграция и польская культура в изгнании», «Личная тоска и литературный апофеоз» и «Sapientī rausa» («Знающий поймёт»). В шестой главе приводятся аргументы и доказательства концепции «мученичества и изгнания»: нарратив *f moll'* ной баллады (первое свидетельство – Сицилиана, второе свидетельство – Штурм, третье свидетельство – тема С). В конце шестой главы автор возвращается к своему изначальному тезису: Вторая баллада трактуется автором как нарратив о национальном мученичестве, аналитический опыт автора возвращает наше внимание к версиям, тональностям и Мицкевичу. В дополнении помещён текст Фелисьена Маллефиля «Господину Шопену, о его польской балладе».

В заключение следует отметить, что темы, заявленные в оглавлении, не всегда и не полностью раскрываются автором. Текст в целом напоминает по формату магистерские тезисы (каждому топику уделено 5-6 страниц). Это не меняет, однако, впечатления о том, что книга, посвящённая отдельному произведению такой значимости, как Вторая баллада Шопена, всегда актуальна и необходима. Возможно представить издание такой книги в России, учитывая, что со времени написания монографии о «Камаринской» Глинки в нашей стране накоплен богатый опыт развёрнутого анализа, сфокусированного на одном произведении.

Д-р Ильдар Ханнанов

Зав. Международным отделом журнала «Проблемы музыкальной науки»

