

УДК 7(075)

Е.А. Приходовская

МИНИАТЮРА КАК ОСНОВА ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ШОПЕНА

В статье рассматривается миниатюра как перспективное для молодых композиторов формообразующее направление, нашедшее многоаспектное воплощение в творчестве Ф. Шопена, где происходит эмансипация миниатюры. Подчёркивается, что для творчества Шопена миниатюра имеет особое значение, там она наблюдается не только как форма, но и как жанр. Она коррелирует с тремя принципами формообразования, предлагаемыми в статье, как основной «строительный элемент» (экспозиционность).

Ключевые слова: эмансипация миниатюры, формообразование, экспозиционность, принцип, перспективность.

В любом инструментальном жанре есть универсальные, общие закономерности строения и драматургии, восходящие к общефилософским закономерностям строения *любой* формы независимо от сферы, в которой эта форма функционирует. Музыкальные формы являются конкретизацией, отражением этих общих форм – так как и музыка, и живопись, и литература, и все другие области художественной деятельности можно трактовать как отражения, «проекции» в разных сферах одних и тех же законов.

Подобная точка зрения, «угол наклона» актуальны в первую очередь для молодого композитора: ему предстоит строить форму «из ничего», самому проектировать и проверять надёжность «креплений», устойчивость архитектурной музыкальной формы. Ему изучение музыкальных форм необходимо для применения опыта, накопленного композиторами разных веков, в практике. Это его «арсенал», а не просто констатация тех или иных закономерностей, замеченных в чужом творчестве. Именно *музыкальная форма как пространство объединения и взаимодействия всех используемых средств выразительности* выступает в данном случае «мостиком», переходом от экстрамузыкальных образов (впечатлений) и структур, являющихся исходным моментом творчества, к сфере интрамузыкального организованного художественного текста, создаваемого композитором.

Существует множество различных принципов классификации музыкальных форм, каждый из которых становится основой целостной концепции в различных работах, таких как учебники по анализу музыкальных форм В. Цуккермана, И. Способина, Л. Мазеля, В. Холоповой и т.д. Все данные классификации имеют неоспоримую теоретическую и историческую ценность, однако при создании *новых* произведений композитор руководствуется скорее не какой бы то ни было устойчивой формальной схемой, но *общим принципом формообразования*, общим принципом сопряжения частей в цельной драматургии. Б. Асафьев, например, говорит о формообразующих принципах тождества и контраста [1]. По сути дела, именно тождество и контраст составляют основу любой формы, так же как измененность и воз-

вышенность являются основой земного рельефа. Поэтому перспективным – в отношении появления новых музыкальных произведений – направлением представляется классификация не музыкальных форм *de facto*, но общих принципов формообразования, действующих не только в сфере музыкального искусства, но во многих сферах художественного творчества и даже вообще жизни.

Эти принципы можно отнести скорее к общефилософским, нежели к узкоспециальным.

Таких принципов предлагается три:

- а) принцип вариаций;
- б) принцип рондо;
- в) сонатный принцип.

Принцип вариаций отражает идею рассмотрения *одного* предмета с разных сторон либо постепенного развития («прорастания») интонационного зерна. Аналогом принципа вариаций в религии представляется древне-восточное единобожие, в философии – монизм. Принцип вариаций отражает идею постепенности развития *монообраза*.

Принцип рондо отражает идею *контрастного* чередования *одного* предмета (идеи, характера и т.д.) со *множеством* разнохарактерных, но мало на него влияющих других предметов (идей, характеров и т.д.). Аналогом принципа рондо в религии представляется античная множественность божеств, в философии – плюрализм. Принцип рондо отражает идею цикличности развития.

Сонатный принцип отражает идею *конфликта*, «борьбы и единства противоположностей». Соната всегда биполярна и предполагает активное взаимодействие полярных сфер. Аналогом сонатного принципа в религии представляется христианская полярность мироздания, борьба Света и Тьмы – Бога и Дьявола, в философии – дуализм и связанная с ним диалектика. Сонатный принцип отражает идею «тезис – антитезис – синтез».

Указанные три принципа формообразования предстают во множестве различных, порой совершенно неожиданных комбинаций. В каждом конкретном случае их выбор и специфика их сочетания определяются спецификой *содержания* и соответствующей *драматургии* произведения.

Что же в рамках данной гипотезы представляет собой инструментальная (в частности, в творчестве Шопена – фортепианная) *миниатюра*? В миниатюре нельзя констатировать присутствие ни одного из обозначенных выше принципов, так как объём сочинения препятствует длительному разворачиванию мысли. Для миниатюры характерна экспозиционность изложения материала, с минимальными проявлениями элементов разработки и контраста (что, в принципе, характерно и для развёрнутой экспозиции темы в крупной форме). Теоретически – да и практически, в рамках творческого эксперимента – можно классическую сонату превратить в цикл миниатюр (отграничив и досочинив соответствующим образом экспозиции тем), а цикл миниатюр (или несколько пьес из цикла миниатюр) развить до связной крупной формы (трактую каждую миниатюру как экспозицию той или иной темы). Таким образом, инструментальную миниатюру¹ предлагается рассматривать не как

¹ У вокальной миниатюры совершенно другая история, так как корни её уходят в глубокую древность, в народные песенные жанры, не связанные с миниатюрой инструментальной.

отдельный глобальный принцип формообразования наряду с сонатным или рондальным, а скорее как основополагающий строительный элемент («кирпичик»), без которого невозможно построение монументальной конструкции, но который обладает также потенциалом самостоятельного функционирования. В качестве аналогов такого «кирпичика» можно вспомнить, например, *лирическое стихотворение* (способное быть как самостоятельным произведением, так и частью более масштабного целого) или *этюд* в живописи (аналогичные функции).

В исторической практике сложилась традиция априорного функционирования нескольких миниатюр в некоторой последовательности большего или меньшего масштаба. Например, сюиты танцев, переросшие затем в жанр инструментальной сюиты (блестящие образцы которого находим у Г.-Ф. Генделя, И.С. Баха, и др.). Другой пример – хоть и более спорный – минициклы *прелюдия и fuga*, *фантазия и токката* и т.д. Спорность этого примера в том, что части подобного миницикла связаны в первую очередь функционально и неравноправны в функциональном отношении, а также обладают значительно большей масштабностью, чем номера инструментальной сюиты. Автор статьи считает необходимым акцентировать в обоих примерах (сюита и миницикл) взаимозависимость и несамостоятельность составляющих их пьес, потребность во включении их в более масштабную структуру – по сути, цикл миниатюр.

Мастера романтизма, а затем импрессионизма (с общей тенденцией, традиционно фиксируемой в музыкальном творчестве этих периодов – тенденцией к камерности и «размыванию» классической формы) немалое внимание уделяли циклу миниатюр. Миниатюра в этих циклах, можно сказать, функционально эволюционировала: в фортепианных циклах Р. Шумана видим сюжетную связанность, нежелательность разрыва связей между частями крупной последовательности (хотя практика исполнения циклов Р. Шумана регулярно демонстрирует обратное). Полную самостоятельность и независимость от включённости в более масштабные структуры миниатюра обретает именно в творчестве Ф. Шопена. Применительно к фортепианному творчеству Ф. Шопена можно говорить даже об *эмансипации миниатюры*, являющейся отличительной чертой творчества мастера и вместе с тем этапом развития и функционирования формы.

Творчество Шопена преимущественно – почти исключительно – посвящено фортепианному искусству. «Львиная доля» творческого наследия мастера – фортепианная музыка; пианисты всех возрастов играют произведения Шопена на концертах, на конкурсах и т.д.

Конечно, отнюдь не всё творчество Шопена сконцентрировано на миниатюре: достаточно упомянуть сонаты, баллады, полонезы; однако в этюдах, прелюдиях, мазурках, вальсах можем наблюдать рождение миниатюры как *жанра*, а не просто формы. Тональная выстроенность этюдов и прелюдий по принципу «ХТК» Баха в данном случае не является фактором связи между миниатюрами. Если в «ХТК» имеем дело с минициклами (прелюдия – fuga), здесь – с миниатюрами; об их несвязанности свидетельствуют:

1) их тематическая самостоятельность (отсутствие тематических связей с любыми другими миниатюрами сборника, что позволило бы говорить хотя бы о некоторых элементах повторности);

2) структурная завершенность каждой миниатюры;

3) образно-содержательная автономность каждой миниатюры: не только тематизм, но и образные сферы не имеют элементов повторности в других миниатюрах сборника.

Если в названных сочинениях (этюды, прелюдии, мазурки, вальсы) наблюдается эмансипация миниатюры как жанра – миниатюру как форму, в другом функциональном значении, можно встретить в крупных произведениях, например в сонате (знаменитый финал сонаты b-moll). В целом миниатюра «пронизывает» всё творчество Шопена, что позволяет говорить о миниатюре как основе формообразования в его творчестве.

Если говорить об историческом значении миниатюры в творчестве Шопена, можно заметить следующее: два великих «столпа» романтизма, его «Флорестан» и «Эвзебий» (ассоциации очевидны) – Ференц Лист и Фридерик Шопен – открыли музыкальному миру два новых направления формообразования: *поэдность* и *миниатюру*. Эти два направления, являясь новыми в отношении жанровой системы, вполне непротиворечиво коррелируют с изложенными выше принципами формообразования: рондальным, вариационным и сонатным. Поэдность использует все три данных принципа, в различных и более свободных комбинациях; миниатюра представляет собой воплощение элемента экспозиционности, задействуемого всеми принципами формообразования.

Итак, миниатюра, являясь специфическим жанром и основой формообразования в творчестве Ф. Шопена, содержит богатый потенциал раскрытия и преобразования в творчестве современных и будущих композиторов.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1971. 376 с.