

ВПРОСЫ
ИСТОРИИ,
ТЕОРИИ,
МЕТОДИКИ
ВИТМ

В.НИКОЛАЕВ

Шопен - педагог

Предисловие

Три вида музыкальной деятельности в своей неразрывной связи составляли фортепианное творчество Шопена: компози-торская, педагогическая и исполнительская. Изучение одной из них требует привлечения и других в преломлении избранного исследователем аспекта.

Предлагаемая работа посвящена рассмотрению педагогической деятельности гениального художника, носившей прогрессивный и новаторский характер. Литература о Шопене обширна. Музыковедов привлекает всестороннее изучение жизни и творчества польского композитора. Но есть такая область деятельности художника, которая в шопеноведении осталась «недосказанной», — это его фортепианная педагогика. Детально разрабатывая музыкальное наследие Шопена, исследователи уделили основное внимание анализу его музыки, характеристике творческого пути и т. д., затрагивая вопрос шопеновской педагогики в форме очерка или краткого обзора прогрессивных установок творца нового пианизма.

Хотя нити шопеновского пианизма в современном музыкальном искусстве ощутимы, все же наблюдается их ослабление, и это вторая причина обращения к данной теме. В то время как ушедшие от нас наши современники: К. Н. Игумнов, А. Корто, В. В. Софроницкий, Г. Г. Нейгауз и другие выдающиеся музыканты — через всю свою творческую жизнь пронесли верность романтическим идеалам, некоторые молодые музыканты, как отметил Г. Г. Нейгауз, все чаще оборачиваются спиной к романтизму, воспринимая только современность как новый желанный подъем. Конструктивные способности ума ими ценятся выше непосредственного чувства, а хорошо сыграть музыку современных авторов для них легче, чем, например, Баркаролу Шопена.

Эволюционируя в своей основе, исполнительское искусство деромантизируется, что сказывается в ложном понимании иными музыкантами объективности в интерпретации авторского замысла произведения.

Мы не за то, чтобы творческую свободу понимать как произвольное обращение с формой, но в нашем понимании игра крупными линиями и масштабами не должна лишать исполнение разнообразия в нюансировании, агогике, динамике, колорите и различных видах артикуляции.

Актуальность вопроса заключается и в том, что в настоящее время наблюдается стремление некоторых пианистов выработать в игре механическую точность выполнения заранее намеченного стандарта-эталона, лишённого акта непосредственно индивидуального звукотворчества, свойственного музыке романтизма.

Для того чтобы дать наиболее полный ответ на интересующую многих тему, необходимо: изучить имеющийся материал о Шопене под наметанным углом зрения; проследить истоки шопеновской пианистической культуры, корнями уходящей в добаховский период музыки; показать Шопена-педагога в живом, конкретном общении с учениками и охарактеризовать метод его преподавания; определить историческое место Шопена-педагога в формировании пианистического искусства первой половины XIX века, ясно представляя себе состояние широкой массовой педагогики того времени; отметить важную роль шопеновских педагогических и исполнительских принципов в развитии фортепианного творчества исполнителей и педагогов вплоть до наших дней.

При раскрытии намеченных моментов нам станет еще понятнее в научно-историческом смысле развитие обучения игре на фортепиано и значение вклада в него такой феноменальной личности, какой был Шопен.

Практическая польза исследования этой темы в том, что более подробное ознакомление с шопеновской педагогикой расширяет представления о ней и служит для музыкантов примером нерасторжимости педагогической практики с художественным творчеством. Оно помогает пианистам правильно интерпретировать произведения Шопена, чья музыка отмечена печатью романтизма, непосредственного вдохновения, поэтического дара и национального своеобразия.

Концертно-педагогическая практика и размышления Шопена об искусстве легли в основу его незавершенной теоретической работы «Фортепианный метод» («Une Méthode de Piano») ¹, которая вместе с инструктивными советами ученикам и исполнительскими ремарками в автографах представляет для обучающихся фортепианной игре большую ценность.

История «Методы» до ее опубликования А. Корто такова. Шопен завещал своей сестре Людвике Енджеевич передать методические записи своим друзьям Шарлю Алькану и Анри Реберу ². От сестры Шопена рукопись перешла к ученице Шопена Марцелине Чарторьской, завещавшей ее Наталии Яноте, пианистке польского происхождения, ученице Клары Шуман ³. В 1936 году автограф «Методы» приобрел на аукционе в Лондоне Альфред Дени Корто. В его книге «Aspects de Chopin» («Аспекты Шопена») содержится текст «Методы» («Reproduction intégrale du manuscrit de Chopin») ⁴ и приводятся факсимиле двух страниц рукописи. Но и данное «Полное воспроизведение рукописи Шопена» оказалось недостаточно полным по содержанию и точным текстологически. Помимо искажений текста из-за дополнений

¹ Так названа Шопеном его работа в письме к Юлиану Фонтане в Париж от 18 октября 1841 г. — См.: Шопен Ф. Письма. М., 1964, с. 395.

² И если рукопись оказалась не в их руках, то это не значит, что Людвика не выполнила последней воли брата. Более вероятным представляется, что неудобочитаемость записей, их стилистическая недоработка (в частности, повторы одних и тех же мыслей) помешали его упомянутым друзьям оценить «Методу» в должной мере, и только почти век спустя она нашла признание среди музыкантов.

³ Предпосылая в 1833 году заметку к немецкому переводу книги Яна Клециньского «Chopins grössere Werke», Янота произвольно использовала выдержки из шопеновских записей, перемешав их со своими соображениями.

⁴ Cortot A. Aspects de Chopin. Paris, 1949, p. 55—56.

и поправок Корто пропустил важный тезис о музыкальной природе слова (который, кстати сказать, есть у Яноты), путанно истолковал рассуждение Шопена о средствах ограничения изучаемых областей искусства и тезис о создании музыки посредством множества звуков, оставил без внимания сведения из элементарной теории музыки, приписал воображаемому адресату глубокое знание классиков. «Искусство бесконечно в своих ограниченных средствах и надо (пусть обучение ему будет ограничено) дать ему при помощи этих средств новую бесконечность»⁵, — формулирует Корто слова Шопена, значение которых иное. Шопен писал: «Хоть искусство бесконечно, однако есть средство его ограничить. Надо, чтобы обучение ему употребляло одни и те же средства»⁶. Смысл слов: не дать искусству с помощью ограниченных средств новую бесконечность, что превышает цель обучения, а ограничить его бесконечные сферы. Сводя содержание искусства к определенным категориям, мы тем самым упрощаем задачу преодоления всевозможных сложностей любой изучаемой области. Этим можно, например, объяснить стремление Шопена обобщить виртуозные пианистические трудности в их главных формах, лежащих в основе многочисленных технических комбинаций.

Корто противоречит себе, давая пренебрежительный отзыв о практической ценности «Методы». Шопеновские принципы воспитания технического мастерства, как он утверждает, «лишены особой оригинальности» и в них нет ничего в какой-то мере отличавшегося от характерной для этой эпохи схоластики. Но в то же время Корто признает все то новаторское, что позволяет считать Шопена реформатором пианизма⁷.

Текст «Методы», опубликованный Корто, и факсимиле двух ее страниц были приведены в книге швейцарского музыковеда Р. Бори «La Vie de Frédéric Chopin». Дальнейшие публикации «Методы» связаны с польским журналом «Ruch Muzyczny». В 1968 году появилась статья Зыгмунта Мычельского, содержащая выдержки из работы Шопена и снабженная комментариями и семью фотокопиями автографа («Ruch Muzyczny», 1968, № 1). Наиболее полный текст «Методы» журнал опубликовал в том же году в № 12.

В советском шопеноведении к проблемам педагогики Шопена обращались многие крупные исследователи. Одни делали это на материале высказываний учеников и современников Шопена (А. Соловцов). Другие упоминали непосредственно о шопеновской «Методке», например И. Бэлза в «Истории польской музыкальной культуры», т. 3 (М., 1972), Ю. Кремлев в монографической работе «Фридерик Шопен» (М., 1971). Наконец, третьи разясняли отдельные положения шопеновской «Методы». Так, Я. Мильштейн цитирует фрагменты «Методы» по версии А. Корто в работе «Советы Шопена пианистам» (М., 1967), избранные отрывки из «Методы» мы встречаем в книге «О фортепианном искусстве» Альфреда Корто, составленной и переведенной на русский язык К. Аджемовым (М., 1965). В то же время ни одна

⁵ Cortot A. Aspects de Chopin, p. 61.

⁶ Metoda Chopina. — Ruch Muzyczny, № 2, 1968, S. 6.

⁷ См.: Корто А. О фортепианном искусстве/Сост., пер., ред. текста К. Х. Аджемов. М., 1965, с. 237.

из указанных работ не делала «Методу» предметом специального исследования.

Учитывая то обстоятельство, что Шопен почти ничего не писал о своих художнических воззрениях, изучая его творчество, невозможно пройти мимо «Методы», оставив незамеченными высказанные им принципы эстетики и пианистического мастерства.

Даже несмотря на незавершенный характер шопеновских набросков, положения «Методы» свидетельствуют, что их автор широко подходил к проблеме пианизма как искусства. Масштабность мыслей Шопена определяется уже тем, что пианизм рассматривается как часть обширного круга вопросов музыкального творчества. Наряду с масштабностью определяющими для «Методы» являются ее диалектическая основа (пианизм и его выразительные средства выявляются в их единстве и бесконечном развитии), а также реалистическая направленность ее положений, актуальных и в наше время, когда еще существуют формалистические веяния в искусстве.

Помимо «Методы» немаловажное значение для исследования избранной темы имеет ознакомление с автографами и всякого рода нотными пометками Шопена. В них запечатлены авторское толкование музыки и особенности его исполнительского стиля. При сопоставлении вариантов авторских напутствий, показанных в разных изданиях и редакциях, перед нами особенно наглядно предстает лаборатория творческого мышления гениального художника.

Велика ценность и шопеновской эпистолярии, определяющей отношение композитора к своим произведениям и понимание им музыки и исполнительства.

Пользуюсь возможностью выразить свою искреннюю благодарность за ценные рекомендации И. Ф. Бэлзе, а также рецензировавшим эту работу Н. Л. Фишману и В. А. Натансону.

ГЛАВА I

«Метода» Шопена и его эстетические принципы

Мы располагаем наиболее достоверной публикацией «Методы» с указанием недочетов прочтения текста Корто в польском журнале «Ruch Muzyczny» № 12 за 1968 год, текст которого главным образом и послужил данному исследованию¹. Польский перевод «Методы» — это одновременно и последующее дополнение и уточнение источника. Истолкователь данного перевода допускает возможность исправления и дополнения текста по мере более точного прочтения оригинала, что мы и будем делать при обращении к польскому варианту в наших комментариях-сносках.

Автограф Шопена занимает шестнадцать страниц разного формата, выполненных отчасти на обычной, отчасти на нотной бумаге. Текст написан на французском языке с вкраплением польского. В тексте вставки, дополнения, пометки. Листы имеют характер незавершенных набросков.

Приводим перевод польской публикации.

Лист 1² — на нотной бумаге с 7 нотоносцами.

Страница первая. На втором нотоносце выписана гамма H-dug на две октавы от h до h^2 для правой руки с аппликатурой 1, 2, 3 — 1, 2, 3, 4 и т. д. Текст наполовину по-французски, наполовину по-польски.

Локоть на уровне белых клавиш, рука не слишком близко, не слишком далеко (дословно: *рука ни dedans, ни dehors*).

Страница вторая. Карандашом написана гамма (ми минор без основного тона)³.

¹ Основанием для польской публикации были фотокопии автографа, предоставленные журналу и Обществу имени Фридриха Шопена в Варшаве американским коллекционером и издателем нотных рукописей Робертом Оуэном Леманом, ставшим по смерти Корто собственником его музыкальных манускриптов. Журнал «Ruch Muzyczny» опубликовал десять из имеющихся шестнадцати фотокопий. Ожидается публикация настоящего факсимиле с шопеновского автографа лемановским обществом «The Robert Owen Lehman Foundation».

² Нумерация страниц «Методы» сделана в соответствии с польской публикацией, что не противоречит и Альфреду Корто.

³ В польском варианте и у Корто это утверждение нуждается в обосновании, так как дана гамма от fis с необозначенными ключевыми знаками.

Лист 2 — на обычной бумаге, только на одной стороне с многочисленными поправками.

Ноты и их клавиши (или: соответствующие им клавиши).

Каждый звук относительно другого низкий или высокий, густой или тонкий. Поэтому вполне естественно, что при написании этих нот мы пользуемся ступеньками, похожими на перекладыни стремянки. Это нотоносец (здесь приложен рисунок нотоносца). Вообразите себе стремянку с достаточным количеством перекладынин, из которых каждая должна была бы представлять один звук, от самого низкого к самому высокому. Абсолютно ясно, что музыка, записанная на таком большом количестве перекладынок, была бы невозможна для прочтения, так как глаз не смог бы их объять сразу.

На одной из центральных перекладын этой огромной лестницы обозначается определенный звук, который каждый голос может пропеть и каждый инструмент сыграть, следуя за голосом. В результате в этой области звуков, которая не слишком высокая, не слишком низкая, мы находим ноту *до*, *ре* или *с*, как ее называют итальянцы и немцы. Так как никогда никто не сочтет эту ноту ни за слишком низкую, ни за слишком высокую, то, стало быть, можно... (последнее слово на этой странице — «кажется», *on peut...*).

Лист 3 — написан на обычной бумаге по обе стороны.

Страница первая.

Ноты и их клавиши на фортепиано. Их звук, относительно говоря, высокий или низкий, густой или тонкий. Для того чтобы их записать, используются линии, расположенные одна над другой. В целях возможности чтения все звуки, которые поют голоса и играют основные инструменты, написаны на этих линиях. В пределах этих звуков существует нота, не слишком высокая, не слишком низкая, которую мы договорились называть *до* или *ре*. Считая эту ноту нашей исходной точкой, мы находим, поднимаясь выше, ноты высокие *и*, опускаясь ниже, — ноты низкие.

Страница вторая.

Пропуская для удобства прочтения другие ступени, мы делим звуки на относящиеся к скрипичному и к басовому ключу. Записывая звуки в скрипичном ключе, мы находим, что голос редко когда требует ноты более низкой, чем на первой ступени нотоносца, или более высокой, чем на ее пятой ступени. Значит, очень удобно глазу, если мы пропустили линию выше пяти в скрипичном ключе и ниже пяти в басовом, прибавляя их только в случае необходимости.

Лист 4 — исписан только на одной стороне, на обыкновенной бумаге.

Объяснение нот и фортепианных клавиш. Звук, относительно говоря, высокий или низкий, густой или тонкий. Значит, чтобы записать разные звуки, мы используем определенное количество линий, размещая их одну над другой. Так как расстояние между

самыми низкими и самыми высокими звуками, которые ухо может услышать, слишком велико для стремянки, где мы хотим записать эти звуки, поскольку дальше очень высокие или очень низкие звуки редко употребляемы, нота, которую каждый человек: мужчина, женщина или ребенок — сможет пропеть и все смычковые и духовые инструменты могут сыграть, — помещена в середине этой стремянки, как бы в сердцевине...

Лист 5 — написан на половине листа обычной бумаги, только с одной стороны. Нарядные монограммы F., M., нарисованные карандашом. Текст:

Так как интонация является делом настройщика, то устранена одна из самых больших трудностей, с которыми обыкновенно сталкиваешься, обучаясь игре на других инструментах⁴. Остается только изучить положение руки по отношению к клавишам, чтобы уметь добиваться наилучшего качества звука, возможности играть длинные и короткие ноты и безграничной легкости.

Лист 6 — исписан с двух сторон обыкновенной бумаги, иногда вдоль, иногда поперек.

Нельзя найти предел удивлению гениальности того, кто сконструировал так хорошо фортепиано по отношению к руке. (Перечеркнуто: есть что-то предельно разумное...) Черные клавиши, предназначенные для длинных пальцев, служат великолепными точками опоры. Может ли быть что-нибудь более разумное!

Глупцы, которые ничего не знают об игре на фортепиано, часто предлагали нивелирование клавиатуры. Это означало бы абсолютное устранение той опоры, что дают рукам черные клавиши. Подкладывание большого пальца во всех гаммах, где выступают дизезы и бемоли, было бы очень трудным. (Перечеркнуто предложение: при такой клавиатуре надо было бы, рассуждая логично, укоротить каждый длинный палец на одну фалангу.) Произгревание legato терций и секст и вообще игра legato пассажей была бы затруднена... и так как интонация <...> производится настройщиком, эта техническая трудность игры на фортепиано, имеющем клавиатуру, удобную для рук, является меньшей, чем можно предположить.

Конечно, здесь не принимается в расчет ни чувство музыки, ни стиля, а единственно вопрос технической игры, то, что я называю механизмом. Я делю обучение этой механической стороне игры на три части:

1. Научить игре обеими руками нот, отдаленных одна от другой на один тон (ноты на расстоянии полутона и тона), то есть хроматических и диатонических гамм и трелей <...>.

⁴ Говоря об интонации, Шопен имел в виду не динамико-артикуляционное интонирование, с которым сталкиваются пианисты, а чистоту интонации в звуковысотном отношении.

То, что можно придумать для игры на расстоянии полутонов или целых тонов: комбинации из гаммообразных или трелевых последовательностей, которые допустимо учить в этой категории.

2. Ноты, отдаленные одна от другой больше чем на полтона или на тон, то есть исходя из расстояния полутора тона.

Октава, поделенная на малые терции так, чтобы каждый палец находился на одной клавише, и полный аккорд (*L'accord parfait*) в обращениях (+) отрывистые ноты)⁵.

3. Двойные ноты — терции, сексты и октавы в двухголосии (*à deux parts*). Когда знают терцию, сексты и октавы, можно играть аккорды из трезвучий⁶, а следовательно, зная расстояние между нотами, мы будем в состоянии исполнять арпеджио. Если мы сыграем это же левой рукой, мы не выдумаем ничего больше для упражнения в области механизма фортепианной игры.

Лист 7 — исписан с одной стороны на двойном листе обычной бумаги.

Тем, кто изучает технику игры на фортепиано, я даю очень простые и практические советы, которые, согласно моему опыту, приносят реальную пользу. (Следует несколько предложений, частично зачеркнутых, пропущенных Корто. Слова: слишком высоко написаны по-польски. Так же как всякое искусство не имеет... Это вопрос того, что называется механизмом игры... Каждое искусство, являясь бесконечным... однако его границы слишком высоко... а *propos des*. Хотя искусство бесконечно, есть средство его ограничить. Надо, чтобы обучение ему употребляло одни и те же средства.)

Пробовали выдумать много бесполезных методов, чтобы научить игре на фортепиано, методов, не имеющих ничего общего с обучением игре на этом инструменте. К примеру, как если бы учили кого-нибудь ходить вверх ногами, для того чтобы научить ходить как надо.

В результате многие забыли, как ходить естественно на ногах, а о том, как ходить на голове, тоже не слишком хорошо знают. Они не умеют играть музыки в настоящем значении этого слова, а тот род трудностей (технических), над которыми они упражняются, не имеет ничего общего с трудностями музыки — музыки великих мастеров. Трудности эти абстрактны — это как бы новый род акробатики⁷.

⁵ Эта рекомендация есть в автографе, но пропущена в польском переводе. Здесь, видимо, имеется в виду игра уменьшенного септаккорда с обращениями, не только legato, но и staccato. — В. Н.

⁶ В польском варианте: «...играть в трехголосной гармонии».

⁷ Корто приводит фразу Шопена относительно целесообразности своих рекомендаций, якобы помещенную, по его словам, на третьей странице седьмого двойного листа: «Это не более или менее надуманные теории, а то, что непосредственно служит цели облегчения технической стороны искусства» (см.: Cortot A. Aspects de Chopin, p. 61).

Лист 8 — написан карандашом на сложенном двойном листе блестящей бумаги, на первой и четвертой сторонах.

Имея уже определенные понятия о нотах, ключевых знаках и об устройстве фортепиано, надо сесть перед клавиатурой в таком положении, чтобы можно было дотронуться до обоих ее концов, не наклоняясь ни в ту, ни в другую сторону. Поместив правую ногу на педаль без нажима на нее, мы находим позицию руки, размещая пальцы на клавишах *e — fis — gis — ais — h*. В этой позиции длинные пальцы очутятся на черных клавишах, а короткие пальцы — на белых. Чтобы добиться одинакового нажима, пальцы, находящиеся на черных клавишах, нужно держать на одной линии. То же самое касается пальцев на белых клавишах, следующее за этим движение руки пойдет за естественной ее формой.

Руке нужно остаться гибкой, но кисть и предплечье должны принять закругленную форму и, таким образом, облегчить движение руки; такое движение было бы невозможным, если бы пальцы остались выпрямленными. Пианист не имеет забот с настройкой инструмента, это является делом настройщика. Было бы абсолютно бесцельным начинать обучение с гаммы *C-dur*. Несмотря на то что гамма эта самая легкая для чтения, она самая трудная для игры, так как в ней нет точек опоры. Давайте начнем с той гаммы, в которой длинные пальцы удобно опираются на черные клавиши, например с гаммы *H-dur*.

Здесь следуют две пустые страницы, и на нижней половине четвертой такой текст:

Дорогое дитя, — твои уроки музыки были превосходны. Тебя научили любить Моцарта, Гайдна и Бетховена⁶. Ты умеешь разбирать произведения великих мастеров (зачеркнуто: насколько это возможно). Здесь у Корто находится предложение, которого нет в оригинале: Ты чувствуешь и хорошо понимаешь их произведения...

Тебе недостает еще того, что мы называем беглостью пальцев, чтобы выразить в своей игре то, как ты чувствуешь великих мастеров, которым тебя научили поклоняться.

Лист 9 — четыре страницы нотной бумаги продолговатого формата, исписанной только на первой странице.

Музыка состоит из звуков. Если только найдутся два звука; — один из них выше другого. Из-за этого совершенно естественно, что мы употребляем для их записывания линии, расположенные одна над другой. Вы можете вообразить себе звуки, идущие вверх и вниз в бесконечность. В этом бесконечном разнообразии звуков существует зона, в которой их вибрации для нас лучше слышимы, чем в остальных зонах.

Примем одним из этих звуков такой звук, который каждый мужчина, женщина или ребенок может пропеть без затруднений,

⁶ На основании шопеновской записи «Моцарта, Гайдна и Б.» Корто задается вопросом: говорится здесь о Бахе или о Бетховене? Но он не заметил в перечеркнутой строке: «Beethoven».

и назовем его *ut*, *do* или *c*. Данная нота расположена почти в самой середине клавиатуры — это белая клавиша, лежащая около группы из двух черных клавиш. Направо от этой ноты находятся звуки все более высокие, налево от нее — звуки более низкие. Чтобы записать их, мы просто используем линии, лежащие выше точки, обозначающей *ut*, или *do*, для нот восходящих, и линии ниже этой точки для нот нисходящих.

Лист 10 — четыре страницы продолговатой нотной бумаги, исписанной только на первой странице.

С условием, что гамма будет сыграна в достаточно быстром темпе, никто не заметит в ней неровностей (силы) звука. Сегодня стало совершенно обычным то, что стараются, вопреки законам природы, придавать одинаковую силу каждому пальцу. Мне представляется важным мастерство передачи тонких изменений звуковых градаций⁹.

Нашей целью не является умение играть все выровненным звуком.

Так как у каждого пальца разная форма, значительно важнее стараться развить их естественные качества, чем портить их индивидуальность. Растяжение руки ограничено, с одной стороны, большим пальцем, который сильнее всех остальных, а с другой — мизинцем. В то время когда средний палец имеет большую свободу, являясь точкой опоры, второй... четвертый палец соединен с третьим одной и той же связкой, как будто бы он его сиамский близнец и из-за этого он самый слабый. Их можно было бы при желании как-нибудь разделить, но это вещь невозможная и, благодаря богу, ненужная. Существует определенный звук для каждого из пальцев. Все зависит от умения применять правильную аппликатуру. Лицом, наиболее сведущим в этой области, является Гуммель. Очень важно использовать форму пальцев и всей руки: кисти, плеча и предплечья. Неправильно играть исключительно кистью, как этому учит Калькбреннер.

Лист 11 — нотная продолговатая бумага, исписанная с одной стороны.

Выражение мысли при помощи звука. Неопределенное слово человека это звук. <...>

Выражение нашего чувства посредством звуков.

Неопределенный звук музыки. Искусство, проявляющееся в звуках, называется музыкой.

Искусство управлять звуками.

Выражение наших мыслей звуками. Выражение наших воззрений при помощи звуков¹⁰.

⁹ В польском переводе: «мастерство передачи тонких градаций изменения напряженности звуков», а у Корто — умение «хорошо нюансировать в прекрасном звучании».

¹⁰ Далее следует тезис о доречевом истоке музыки и ее связи с речевой сферой, написанный сбоку, поперек этой страницы, но опущенный Корто.

Слово родилось из звука. Звук существовал до появления языка. Слово является определенным родом звука. Пользуясь звуками, создают музыку.

1. Один абстрагированный звук не создает музыки, как отдельное слово не образует речи.

2. Чтобы создать музыку, нужно много звуков¹¹.

3. Если имеется только два звука, один из них выше, а другой ниже.

4. Для записи музыки целесообразно употребление горизонтальных линий, размещенных одна над другой согласно высоте звуков.

5. Соотношение между двумя звуками выражается в том, что один из них высокий, а другой низкий. Можно себе представить, что звуки идут в бесконечность как вверх, так и вниз.

6. В этом неизмеримом диапазоне звуков мы находим область, в границах которой вибрации для нас были бы лучше слышимы.

7. В середине этой области находится звук, который каждый мужчина, женщина или ребенок, стар и млад может с легкостью пропеть. Звук этот мы называем *ut*, до или *c*. На клавиатуре фортепиано, почти в ее середине, это белая клавиша в соседстве двух черных.

8. Начиная с этой ноты на клавиатуре направо от нее мы находим звуки все более высокие, налево — все более низкие.

9. Чтобы записать эти звуки, все линии выше той, на которой мы поместили наше *c*, будут использованы для нот более высоких, а все линии ниже него — для нот более низких.

Л и с т 12 — нотная продолговатая бумага, исписанная только с одной стороны.

Продолжительность нот и пауз в современном написании. (Выписаны ноты *brevis*, целая, половинная, четвертная, восьмая, шестнадцатая и тридцатьвторая.)

Квадратную ноту можно встретить в произведениях средневековья, ее продолжительность равна двум целым нотам.

Длительность звучания всех нот в одном такте должна соответствовать его протяженности.

Точка (около ноты) означает продление времени звучания ноты, при которой стоит точка, на половину ее длительности.

Данные способы обозначения размеров: *C*, $3/2$, $3/4$, $3/8$, $6/4$, $6/8$, $6/16$ ¹².

Обращение Шопена к вопросам музыкальной эстетики в «Метод» говорит об определяющей роли эстетических воззре-

¹¹ Кортто ошибочно употребляет слово «голосов» вместо «звуков», как будто речь здесь идет о многоголосии.

¹² Шопен здесь иллюстрирует производные размеры, добавляя к длительностям нотных единиц точки: $C - 6/4$; $2/4 - 6/8$; $2/8 - 6/16$; $3/2 - 9/4$; $3/4 - 9/8$; $3/8 - 9/16$.

ний в его творческой деятельности. Индивидуальность художника скоро обрела свою эстетическую позицию, обусловившую новаторские, принципиально верные методические положения, к которым часто обращается современная педагогика. Взгляды Шопена сложились в варшавский период жизни. Интеллект композитора испытал влияние польской культуры первой половины XIX века, в особенности в предреволюционные годы, когда романтизм нес в себе передовые идеи национального освобождения. По словам Стефана Яроцинского, «в 1830 году мало нашлось бы таких, которые бы не подразумевали под словом „романтизм“ слово „революция“»¹³. Представители польской музыкальной школы Ю. Эльснер, К. Курпиньский, Ян Стефани, К. Липиньский, М. Огиньский, Ф. Лессель, Ф. Островский, М. Шимановская и другие на рубеже XVIII—XIX столетий в своем искусстве претворяли традиции западноевропейской музыки и элементы польского фольклора. В Париж Шопен явился, уже снискав славу мастера яркой национальной направленности. Его духовный облик сочетал в себе высокий интеллектуализм с гениальной одаренностью художника, повлиявшего вскоре на судьбы всей музыкальной культуры.

Первая половина XIX века была эпохой ломки классицистских норм в искусстве. Эстетика прогрессивного романтизма, в частности во Франции, выдвигала требования свободы творчества, его народности и связи с национальными традициями; утверждение самостоятельной ценности человека, эмоциональности (искусство должно волновать!), стремление к необычному, грандиозному, выдвижение индивидуальных особенностей. Непосредственно в пианизме художественные открытия музыкантов того периода сопровождались поисками новых форм и исполнительских приемов музыкального выражения средствами фортепиано. Шопен тоже искал. Юлиан Фонтана писал в предисловии к посмертным сочинениям композитора: «Школа того времени не могла его удовлетворить. Он смотрел выше и стремился к идеалу, вначале неясному, но который не замедлил выявиться. Испытывая свои силы, он приобрел стиль и туше, отличающиеся от всего, что ему предшествовало»¹⁴.

Поборник права музыки на идейно-эстетическую значимость, Шопен дает следующее разъяснение понятию «музыка»: «Искусство, проявляющееся в звуках, называется музыкой». Разъяснение, смысл которого известен со времен древности, вызвано падением музыкального вкуса буржуазного общества, выказывавшего интерес к бытовой, потребительской музыке, к «культурному развлечению» и связанной с ним коммерции. Находясь в Англии, Шопен недоумевал по поводу того, что многие там

¹³ Мауриций Мохнацкий. — В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1936, с. 63.

¹⁴ Соловцов А. Фридерик Шопен. М., 1960, с. 419.

видят в музыке профессию, а не искусство и «вместо хорошего играют всякую чепуху, а разучивать порядочные вещи считают смешным»¹⁵. Истинное легкомыслие отличает меломанов, описанных в иронических строках шопеновского письма к Войцеху Гжимале от 21 сентября 1848 года.

Своими тезисами о назначении музыки: «выражение нашего чувства посредством звуков»; «выражение наших мыслей звуками»; «выражение наших воззрений» (или понятий. — В. Н.) Шопен провозглашает важнейший принцип романтиков — принцип «музыкального выражения», который пришел на смену ограниченной в своих возможностях на определенном историческом этапе классической доктрине «подражания». Мауриций Мохнацкий в статье «Ответ классикам» писал: «Подражание в искусстве всегда бесплодно. Любая теория, построенная на таком принципе, распадается из-за собственного бессилия. В системе творений искусства Древней Греции выражались мысль, дух, цивилизация греческого народа... В поэтической системе произведений сегодняшней Польши должны быть выражены и начинают выражаться мысль, дух и цивилизация польского народа»¹⁶. Ярчайшим примером такого «выражения» явилось музыкальное творчество Шопена, чьи помыслы были всегда обращены к родине. В героико-драматических и трагедийных образах он передавал освободительные и гуманистические чаяния польских патриотов.

В вопросе соотношения слова и музыки Шопен придерживался иного взгляда, чем теоретики классицизма, считавшие, что основа музыкального языка (мелодия) обязана своим происхождением человеческой речи. Шопен, напротив, признавал примат музыки над словом: «Слово родилось из звука»; «звук существовал до появления слова»; «слово является определенным родом звука». Эти мысли близки по значению высказываниям одного из основоположников теории выражения в музыке Мишеля Шабанона (1729—1792), считавшего, что «если пение имитирует речь, ему следовало бы возникнуть позднее речи, между тем... оно повсюду возникает первым»¹⁷.

¹⁵ Шопен Ф. Письма. М., 1964, с. 610, 611.

¹⁶ Мауриций Мохнацкий (1804—1834) — польский революционный деятель, известный публицист и музыкальный критик. См. о нем цит. статью С. Яроцинского.

¹⁷ Шабанон М. О музыке в собственном смысле слова и в связи с ее отношением к речи, языкам, поэзии и театру. — В кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков. М., 1971, с. 512.

Эта теория происхождения музыки не отвечает на поставленный вопрос. Имея общий корень в практике слуховой сигнализации, музыка и речь развивались по своим собственным законам. Доречевая форма интонационного общения у предков человека — это еще не музыка, но и не речь, а только «почва», на которой они выросли. Обособление ритмоинтонационной «высотности» (Б. Асафьев) в виде интервалов в их музыкальном значении и ее подчинение специфическим музыкальным системам — факторы, определившие возникновение и развитие музыки.

Отсюда следует вывод Шопена о самостоятельности музыкального языка, способности его выражать самые сложные чувства и явления. Приведенный выше тезис объясняет стремление польского мастера к выразительному интонированию и вокализации фортепианной игры.

Записывая мысли: «Неопределенное слово человека — это звук», «неопределенный язык музыки», — Шопен хотел сказать, что музыкальный язык отличается условностью, повышающей эстетическое воздействие музыкального искусства. Поскольку музыка — это «неопределенная речь», то ее образы и драматургия чрезвычайно емки, не терпят конкретного литературного сюжета. Это определяет особое отношение Шопена к программности в музыке, что отразилось и в его педагогике.

Творческий метод Шопена соединил в себе черты романтического и реалистического. Как романтик Шопен-педагог и исполнитель создал новый стиль игры, новую школу пианизма с ее особыми средствами воплощения романтических идеалов. Он придавал исключительно большое значение воспитанию исполнительской индивидуальности и поощрял в игре яркую эмоциональность, дар воображения, тончайшую психологическую выразительность, красочность звучания.

Как реалист Шопен достигал в своем творчестве удивительной правдивости в передаче чувственного мироощущения человека, многообразия оттенков его эмоциональных состояний и реальной психологии. Гипертрофия эмоций и увлечения чрезмерными колористическими и звукоподражательными эффектами им безоговорочно отвергались. Отсюда проистекало неприятие Шопеном музыки Берлиоза и критическое отношение к игре молодого Листа, впоследствии писавшего: «Для него было мучением в музыке, как и в литературе, и вообще в жизни, все, напоминающее мелодраму»¹⁸. Шопен не разделял склонности к иррациональному, к потусторонним фантазиям, преувеличенности в декламации и пафосе. Ему была чужда показная пианистическая виртуозность Калькбреннера, Тальберга и Герца. Полностью отказываясь от искусственных средств воздействия, он понимал, что не посредством внешних эффектов можно добиться истинного выражения, а путем отказа от всего лишнего и ненужного.

К сожалению, в методических записях нет слов об отношении Шопена к столь гениально воплощенным в его творчестве принципам народности и национального в искусстве. Мы отсылаем читателя к его письмам к Т. Войцеховскому от 25 декабря 1831 года («Ты знаешь, как я стремился почувствовать нашу народную музыку и отчасти достиг этого») и к В. Гжимале от 30 октября 1848 года («Куда делось мое искусство?...» «Я едва помню, как поют на родине»).

¹⁸ Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1956, с. 266.

В обращении к ученику (л. 8) Шопен говорит о работе над произведениями Гайдна, Моцарта и Бетховена. И это весьма примечательно, поскольку он считал наследие классиков в формировании пианиста репертуаром фундаментального значения. Приверженность традициям Баха и венских мастеров (прежде всего Моцарта) отличает его творчество, которое основывалось на принципах высокой содержательности и гармоничного равновесия эмоционального и рационального, совершенной передачи формы и благородной простоты выражения. Эта приверженность объясняет нам симпатии Шопена к современным ему композиторам, чье творчество не выдержало испытания временем, но имело немало точек соприкосновения с направлением шопеновского пианизма.

Сознавая «бесконечность» искусства (л. 7), беспредельность его неограниченных возможностей, Шопен открыл перед современниками новые перспективы фортепианного искусства, изумляющие и поныне.

Начальное обучение

СВЕДЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНОЙ ГРАМОТЕ И ВОСПИТАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ИГРЫ

В своих методических тезисах Шопен обращается как к начинающему, так и к продолжающему музыкальное образование ученику. Новичкам даются сведения о музыкальной грамоте в весьма современной для нас форме: а) Различие звуков по высоте и длительности (лист 11, пункт 3); б) Музыкальная система, звукоряд, обозначение звука на нотном стане и нахождение нот на клавиатуре.

Рекомендуя целесообразное использование горизонтальных линий, размещенных одна над другой в соответствии с высотой звуков, Шопен проводит мысль о беспредельности диапазона звуковых колебаний и о доступной для нас зоне вибраций звука, лежащей в основе музыки. Понятное нам благодаря открытиям физики его утверждение бесконечности звуков вне границ слухового восприятия человека не может не поражать своей проницательностью.

Предложенный Шопеном способ усвоения нотной записи выгодно отличается от практикуемого иногда и сейчас метода транспонирования. Им не рекомендуется изолированное прохождение нот в скрипичном и басовом ключах. Общая для обоих ключей нота *до* служит ориентиром для нахождения нот различной высоты и тем самым благоприятствует чтению нот.

Шопен намеревался дать подробное разъяснение длительности нот и пауз в музыке и привести их таблицу. По этому вопросу сошлемся на содержание двенадцатого листа «Методы». На упомянутом листе им обозначены наиболее употребимые простые и сложные двух- и трехдольные размеры.

До того как начать разъяснять ученику посадку за инструментом и постановку рук на клавиатуре, необходимо, как полагал Шопен, дать ему полное представление об устройстве фортепиано (л. 8).

Шопена восторгала конструкция клавиатуры с ее белыми и черными клавишами, соответствующая строению рук. В особенности велико, по его мнению, значение черных клавиш, служащих великолепными точками опоры пальцев. Поэтому он считает бессмысленными предложения нивелировать клавиатуру, ведь

это означало бы устранение необходимой опоры. Действия большого пальца во всех гаммах, где выступают диезы и бемоли, равно как и игра легато пассажей и двойных нот, были бы неизмеримо затруднены. При такой клавиатуре, рассуждает Шопен, надо было бы укоротить каждый палец на одну фалангу.

Развитие пианистического аппарата для Шопена — вопрос первостепенной важности. Обращаясь мысленно к ученику, не обладающему «легкостью пальцев», чтобы выразить в игре свое отношение к великим мастерам, он дает ряд советов по овладению технологией фортепианной игры.

Прежде чем доверить рукам ученика «искусство управлять звуками», Шопен считал необходимым придать им удобное и изящное положение, обеспечить естественность и непринужденность движений, привить лучшие свойства туше и неограниченную ловкость. Перечисленные задачи для него являлись первоочередными, поскольку у пианиста нет проблем свободного интонирования в силу зафиксированности фортепианного строя. Предлагаемое им исходное положение руки относительно клавиш («Локоть на уровне белых, рука не слишком близко, не слишком далеко») в корне отлично от «высокой постановки» с приподнятым запястьем, принятой многими современными ему пианистами-романтиками. Вместо обычной позиции правой руки на клавишах *c-d-e-f-g* он начинал учить с *e-fis-gis-ais-h*, а размещение левой предполагалось на *c-b-as-ges-f*. При таком расположении руки длинные пальцы занимают черные клавиши, короткие — белые, что сообщает им незначительную закругленность. Шопен сознавал, что определение расстановки пальцев в классической технике, встречаемое в фортепианной педагогике XIX века, препятствовало достижению связности и певучести игры, так как лишало рук гибкости и ощущения клавиш¹. Поэтому он предпочитал минимальную закругленность пальца, с тем чтобы точка опоры приходилась не на его окончание, а на «подушечку», тонко «чувствующую» клавишу. Такая форма пальцев дала основание Карасовскому даже заявить, что Шопен обладал «чуткими пальцами, лежавшими горизонтально на клавишах так, что, казалось, последние он больше гладил (прием *carezzando*. — В. Н.), чем ударял»².

Шопеновская рекомендация, это «колумбово яйцо» пианизма (Г. Нейгауз), уникальна. Она служит ключом к овладению

¹ Шопеновская позиция рук отличается, в частности, от весьма распространенного в педагогической практике положения К. Черни касаться пальцами клавиш «на одной линии с вытянутым большим пальцем» (что Лист неодобрительно называл игрой «кругляшами») и при этом избегать пальцевого касания клавиш «сбоку и вкось во избежание фальшивых звуков» (Письма К. Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано. Спб., 1842, с. 13).

² Karasowski M. Fr. Chopin. Dresden, 1877, B. 2, S. 90.

пианизмом романтического типа, центральное место в котором отведено формированию тончайшего чувства пальцевого осязания и певучего legato. Упомянутая формула «подушечной» техники (К. Мартинсен) распространялась романтиками на все виды фортепианной игры и сопровождалась раскрепощением пианистического аппарата. «Весовую» игру с привлечением всех отделов руки и плечевого пояса Шопен сочетал с пальцевой классической там, где требовалась ясность и легкость звучания фигурационных последований, по словам Артура Хипкинса, «держа локти близко к корпусу и используя только пальцевое туше без привлечения веса всей руки»³. Но пианизм Шопена многогранен, и достоинства клавиsinной школы — это лишь одна из его составных частей, творчески усвоенная и развитая.

На основе предложенной позиционной формулы он советовал заниматься экзерсисами для развития самостоятельности и разнообразия пальцевого туше⁴. Начинать упражнения, по его мнению, лучше с приема легкого staccato, оберегающего все части рук, и прежде всего запястье, от зажатости. Затем ученики Шопена переходили к игре portato, неполному legato, и, наконец, к legatissimo, выполняемым в разных темпах и динамических пределах.

Освоение технических навыков в рамках пятипальной формулы Шопена не предусматривало упражнений на задержанные ноты. Самый последовательный противник нивелирования пальцев, он исключал возможность упражняться над экзерсисами, искусственного их выхолащивания при неестественной неподвижности рук.

Другая группа начальных упражнений Шопена основана на сохранении относительно одинакового положения руки при ее позиционном перемещении в гаммах, арпеджио, двойных нотах и пассажах. Шопен не допускал напряженного подкладывания большого пальца, и ровность таких переходов в данном случае зависела не столько от его умелых действий, сколько от запрета в классической технике бокового движения, без рывков, постепенного и даже текучего, гибкой руки, которое он старался проиллюстрировать при помощи глиссандо вдоль клавиатуры⁵. Резкие движения рук, вызывавшие угловатость игры, выводили его из себя. Со слов Брониславы Залеской известен следующий случай: «Ученица играла небрежно арпеджио в начале первого этюда Клементи из „Preludes et Exercises“. Учитель сорвался со стула и воскликнул: „Что это, только что

³ Hipkins E. How Chopin played. London, 1937, p. 7.

⁴ Возможно, что перемежающиеся с теоретическими тезисами незаполненные нотные страницы «Методы» предназначались для системы упражнений, доступных начинающим и имеющих не только техническую, но и художественную ценность.

⁵ Свидетельство К. Микюли. — Niecks F. Chopin as a man and as a musician. London, 1888, vol. 2, p. 184.

собака залаяла?»⁶. Поэтому Шопен часто советовал играть гаммы и упражнения сначала легким *staccato* и заботиться о незаметном переводе рук из одной позиции в другую, вовсе не занимаясь подкладыванием.

От Микули мы узнаем, что его учитель заставлял учеников играть гаммы «полным звуком, связано насколько возможно» и в начале работы очень медленно, затем постепенно увеличивая темп и облегчая звучность⁷. Но даже в связной игре для него было необходимым своевременное нажатие и, что очень важно, отпускание клавиши, о чем у Микули сказано: «Он неукоснительно добивался очень точного момента взятия и снятия клавиши»⁸.

Уже на техническом тренировочном материале Шопен приучал учеников работать над качеством звучания, обусловленным различными формами туше и динамическими градациями. Так, первый биограф польского музыканта Мауриций Карасовский заметил, что Шопен требовал от учеников играть гаммы и упражнения на *piano* и *fortissimo*, *staccato* и *legato*, а также с переменной акцентов, приходящихся сначала на вторую, затем на третью и далее на четвертую ноту⁹.

Динамику *crescendo* и *diminuendo* в игре гамм и пассажей Шопен сочетал с ритмической четкостью. Вот почему он советовал акцентировать сильные доли (но без преувеличений!) и следить за соблюдением метрономической ровности играемых упражнений.

Выше уже отмечалось, что сохранение одинакового положения рук при их перемещении по клавиатуре для Шопена имело принципиальное значение. Этот принцип был ключевым для правильного исполнения гамм (определяя положение руки согласно двум аппликатурным позициям: а) 1, 2, 3; б) 1, 2, 3, 4), а также арпеджио и пассажей:



⁶ Op. cit., p. 182. Вероятно, Залеская имела в виду второй прелюд к этюду до мажор.

⁷ Ibid.

⁸ Koczalski R. Frederic Chopin. Köln — Bayenthal. 1936, S. 60.

⁹ Niecks F. Op. cit., vol. 2, p. 184. В дальн.: Niecks.

Работа над пальцевым механизмом сводилась Шопеном к изучению диатонических и хроматических гамм, трелей, производных от них комбинаций, двойных нот, арпеджио («Метода», л. 6). Эти виды фортепианной техники не отражают, однако, всего многообразия шопеновского пианизма. Их предназначение — подготовить ученика прежде всего к работе над произведениями классической литературы. Примечательно то, что в разделе арпеджио Шопен предлагает начинать упражняться с игры уменьшенных септаккордов, проявляя и в этом заботу о хорошей приспособленности рук к клавиатуре, что исключает их зажатость.

Шопен сказал совершенно новое слово в методике изучения гамм, представив свою последовательность их прохождения. Он считал абсолютно бесцельным приступать к обучению гаммам с до мажора, чрезвычайно легкой для чтения гаммы, но самой неудобной для игры из-за отсутствия в ней точек опоры, и предлагал начать с гаммы, в которой длинные пальцы правой руки наиболее удобно опираются на черные клавиши, то есть с си мажора.левой руке в этом случае соответствует ре-бемоль мажор. Гаммы с большим числом знаков изучались его учениками в первую очередь, а до мажор, как самая трудная, — в последнюю.

На примере си мажора Шопен советует начинающему играть гаммы на две октавы. Поскольку каждое позиционное звено намечается первым пальцем, то для удобства разбора гамм он проставлял первый палец под нотами, а остальные пальцы — сверху (см. пример № 1а).

Аналогичный принцип наглядной аппликатурной записи применялся им к хроматическим гаммам, играть которые поначалу надлежало классической «трехпалой» аппликатурой. В дальнейшем ученику разрешалось пользоваться в хроматических пассажах всеми пальцами.

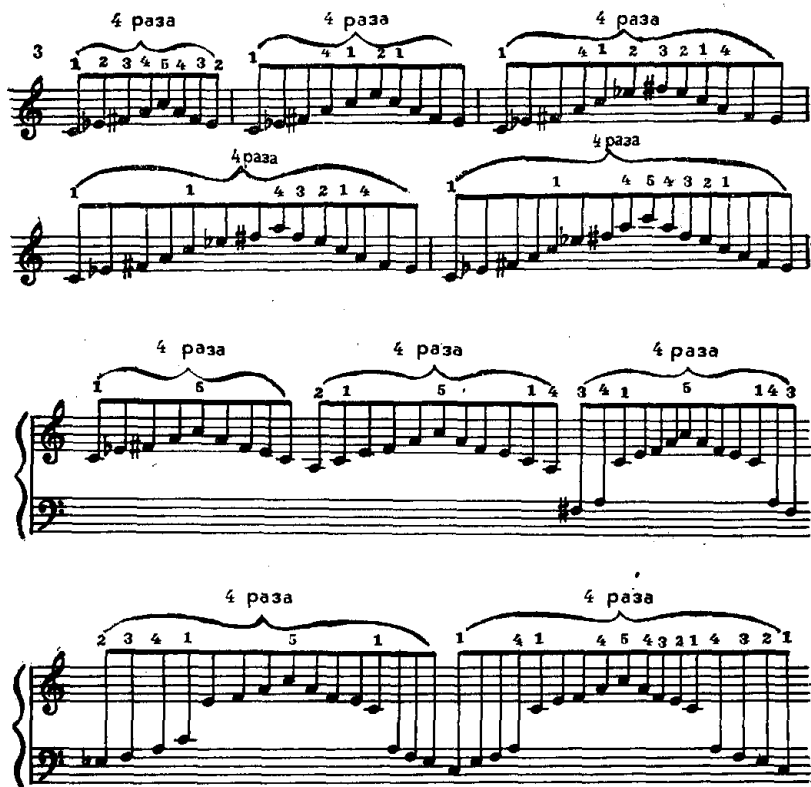


Этюд соч. 25, № 11



Сохранился автограф Шопена для племянницы Людвиги, дочери его сестры Людвиги Енджеевич, в котором ей рекомендуется техническая работа над гаммой си мажор, хроматической

гаммой от *си* и упражнениями, построенными на ступенях уменьшенного септаккорда от *до* с постепенным увеличением числа звуков сначала вверх, а затем вниз. Понимая пользу осознанных повторений в образовании технического навыка, противник бесконечной механической зубрежки, Шопен советует каждое упражнение на арпеджио повторять по четыре раза («4 *газу*»). Вверху автографа по-польски им написано: «Локоть на уровне белых клавиш. Руку ни в правую, ни в левую сторону»¹⁰.



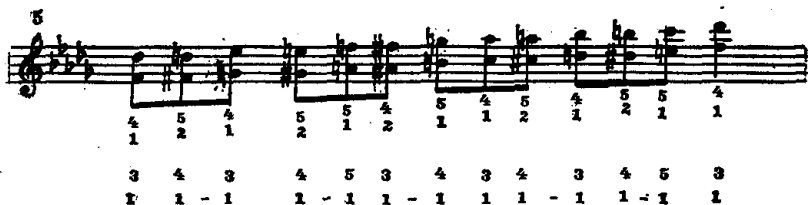
Помимо обычных гамм Шопен работал над гаммами с двойными нотами. Для исполнения малых хроматических терций он предлагал аппликатуру:



⁴⁰ Binental L. Dokumenty i pamiątki. Warszawa, 1930, repr. 92.

Многие видные пианисты видят неудобство данной аппликатуры в двукратном применении первого пальца на *ми — фа, си — до* и используют скольжение второго пальца в нижнем голосе на *ре-диез — ми, ля-диез — си* при движении вверх и *соль-бемоль — фа, ре-бемоль — до* в направлении вниз, чтобы добиться связной игры. Однако применение шопеновской аппликатуры в данном случае принципиально осуществимо, поскольку для впечатления связности достаточно legato в верхнем голосе.

В игре малых секст им рекомендовалась аппликатура в двух вариантах:



Немаловажное значение в исполнении секст и октав придавалось отсутствию напряженности руки, гибкости кисти. В технике двойных нот и аккордов для Шопена было необходимым одновременное взятие клавиш всеми пальцами, о чем Микули пишет: «В игре двойных нот и аккордов он требовал строго одновременного нажатия клавиш, брать же их в ломаном виде позволялось в случаях, предписанных самим композитором»¹¹.

Важнейшими условиями фортепианной игры Шопен считал гибкость рук (*souplesse*) и легкость звучания (*facilement*). Это методическое положение, как и ряд других, совпадает со взглядами клавесинистов. В «Искусстве игры на клавесине» (1717) Куперен утверждает: «Хорошее исполнение в гораздо большей степени зависит от гибкости и свободы пальцев, чем от силы»¹². Камилла Дюбуа в этой связи вспоминает: «Гибкость была главной для него задачей. Он без конца повторял в течение урока: легко, легко. Зжатость рук раздражала его»¹³. Под гибкостью Шопен имел в виду подвижность всех сочленений руки и их координированное взаимодействие, без которых невозможно пластичное объединение звуков в кантиленные линии и пассажи. «Казалось, — пишет Элиза Перуцци, — что пальцы его без костей, многих эффектов он достигал благодаря их большой эластичности»¹⁴.

Односторонней установкой играть все «выровненным» звуком он противопоставляет искусство управления им. Навыки извлекать одну и ту же ноту самыми различными по силе и тембру

¹¹ Niecks, p. 185.

¹² Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине. М., 1973, с. 14.

¹³ Niecks, p. 182.

¹⁴ Ibid., p. 339.

звучностями, которым обучал Шопен, делали ученикам доступными разнообразие в колорите и динамике.

Скептическое отношение к уравниванию пальцев не умаляло в его глазах важности умения играть упражнения и пассажи ровно во времени и силе, чем он владел в совершенстве. Так, Микули сообщает: «Ровность его гамм и пассажей при любом виде туше непревзойденна, более того — необыкновенна»¹⁵. Карл Гутман также отмечает, что игра его учителя «отличалась особенной ровностью, и аппликатура была рассчитана на достижение этого результата»¹⁶.

Исходя из различия в строении пальцев, Шопен предлагал не портить их индивидуальность, а стараться развивать естественные качества. Среднему (третьему) пальцу он отводит наряду с крайними пальцами роль опоры свода руки. Четвертый палец им образно назван «сиамским близнецом» третьего. Проставленное в «Метод» многоточие после слова «второй» объясняется тем, что Шопен не нашел определения, которое бы соответствовало назначению указательного пальца, своего рода «лоцмана», направляющего движение руки.

Индивидуальные особенности пальцев определяли у него во многом аппликатуру. В данном вопросе, равно как и в вопросе выработки разнообразия туше, был у него единомышленник в лице Гуммеля, чьи методические взгляды отражены в труде «Подробное теоретико-практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полной законченности» (1828). Ян Гуммель был, по мнению Шопена, «в этой области наиболее знающий» («Метода», лист 10).

Важнейшей формой туше Шопен считал *legato*. Тот, кто не владел связной игрой, вызывал у него упрек: «Он не знает, как связать две ноты»¹⁷. Звуковая слитность в занятиях достигалась при отработке различных видов данного туше. Настоящее *legato* для него значило плавный и непрерывный переход от одного звука к другому и было результатом интонационной и динамической выразительности звукового тока. Им тонко различались виды связной игры. В произведениях композитора встречаются *legato*, *poco legato*, *molto legato*, *legatissimo*.

Шопеновское *legato* не носит ригористичного характера пианизма классической школы. Сопряжение звуков у Шопена не всегда осуществимо только одними пальцами. Оно определяется логикой интонирования и педализацией.

С его *legato* связана богатая палитра динамики. Не случайно этюд ля-бемоль мажор из соч. 10 № 10 назван С. Е. Фейнбергом «энциклопедией разнообразия приемов шопеновского *legato*», достижимого при владении различными динамическими

¹⁵ Niecks, p. 95.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid., p. 341.

градациями¹⁸. В этом этюде *legatissimo* сочетается с *crescendo* и *diminuendo*, *forte* и *piano*, *sotto voce*, *dolcissimo*, *pp*, *leggerissimo* и *smorzando*.

Уделялось Шопеном внимание и развитию приема *non legato* (*jue perlé*), с использованием которого достигалась артикуляционная и ритмическая отчетливость игры, бисер пассажей. Реже Шопен обращался к разнообразным видам *staccato*. Больше всего им применялось легкое *staccato*, лежавшее в основе его упражнений.

Таким образом, уже на тренировочном техническом материале Шопен прививал ученикам основы своего пианизма: учил различным видам туше, певучести звучания, гибкости рук, плавности их перемещений по клавиатуре, владению различными динамическими градациями. В работе над репертуаром эти методические установки находили свое дальнейшее развитие.

Целесообразность несвязной игры в начале обучения в наше время не подвергается сомнению. Польза данного приема в том, что он позволяет ощутить момент перехода от одного звука к другому и устранить жесткое столкновение пальца с клавишей. Помогая ученику понять кратковременность воздействия пальца на клавишу, *staccato* тем самым содействует устранению ненужного напряжения руки. Упражнение в медленном темпе и постепенность перехода от медленной игры к быстрой также признаются необходимыми в современной педагогике. В шопеновских рекомендациях вариантной технической работы мы не встречаем сложных ритмических вариантов, особенно так называемых «ломаных ритмов». Скачкообразное акцентирование порождает резкие движения рук и толчки — то, чего Шопен не принимал. Он категорически отвергал прием «выколачивания» изолированными пальцами, вызывавший напряженность рук и их нечувствительность к оттенкам динамики и тембра.

Объем и характер технической тренировки в отношении каждого ученика устанавливался им индивидуально. Это зависело от уровня подготовки и пианистических данных учащихся. Шопен мог предписать ученику упражняться непосредственно на уроке, помогая ему приобрести верные навыки в работе над техническими трудностями. Е. С. Шереметев сообщает: «...Он заставляет упражняться при себе, так что почти невозможно не сделать успехов, занимаясь с ним»¹⁹. То, что, по его мнению, полезно одному, не обязательно рекомендовать другому. По утверждению Дюбуа, например, Шопен никогда не советовал ей играть гаммы *staccato*²⁰. Шопеновский ученик Перу говорил, что его учитель вовсе не занимался с ним специально техникой. Это не удивительно: до него он, как и Дюбуа, прошел подготов-

¹⁸ Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1969, с. 217.

¹⁹ Письма С. Е. Делер (на франц. яз.). ЦГАДА, ф. Шереметевых, 1287, оп. 3, ч. 1, № 3094, с. 173—173 об.

²⁰ Niecks, p. 184.

ку у Калькбреннера. Сам Перу односторонне заявлял: «Техника? У Шопена технических теорий было не больше, чем у соловья, и его единственный метод занятий заключался в ангельской игре и просьбе повторить ее подобным образом»²¹.

Руководящим началом шопеновского метода была целенаправленность, позволявшая при обучении продвигаться прямо к цели. Не в работе над абстрактными трудностями фортепианной акробатики, а в музыке великих мастеров видел Шопен источник мастерства пианиста.

Из сказанного очевидно, что с учениками, обладавшими необходимой технической основой, он занимался, обращая внимание на устранение недостатков музыкального свойства. Техника же художника служила красоте и никогда не была самодовлеющей.

Высшим критерием виртуозного мастерства для него была простота, достичь которую можно только упорным и разумным трудом. Во время обсуждения с Фридерикой Штрейхер артистического самообладания и спокойствия Листа в преодолении величайших технических трудностей им была высказана мысль: «Таким образом, кажется, что после проигранного несметного количества нот исчерпаны все сложности; эта возникающая со всеми своими последствиями простота недостижима сразу: не начинают с конца. Необходимо бесконечно много учиться, чтобы достигнуть цели, — это нелегкая вещь»²².

И тут нельзя не привести строки из письма Шопена к матери А. и Н. Рубинштейнов, в котором есть предостережение от поверхностного и суетного отношения к занятиям музыкой, от опасности затяжного вундеркиндства, ибо последнее может помешать росту серьезного музыканта-профессионала: «Остаётся пожелать, чтобы два славных русских мальчика уже сейчас позаботились о своей будущей карьере и помнили, что детство проходит быстро, а то, что дозволительно в детстве, непростительно в зрелом возрасте»²³.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР

В целях технического усовершенствования Шопен помимо гамм и арпеджио давал играть ученикам «Прелюдии и экзерсисы» Клементи, работе над которыми он

²¹ Hipkins E. How Chopin played, p. 10. В дальн.: Hipkins.

²² Niecks, p. 342. Приведенному высказыванию близки слова Шумана о стремительной эволюции шопеновского пианизма, сказанные им в 1836 году: «Шопен оставил позади уже различные этапы, труднейшее стало для него детской забавой, он отбрасывает этот элемент и, как истинный художник, предпочитает простое» (см.: Шуман Р. Избр. статьи о музыке. М., 1956, с. 129).

²³ Шопен Ф. Письма. М., 1964, с. 454.

придавал большое значение. Они также изучались различными способами до тех пор, пока не была достигнута отчетливость и легкость пальцевой игры. Этюд *As-dur* из сборника экзерсисов Клементи он особенно часто рекомендовал своим ученикам.

Шопену была близка пианистическая фактура Клементи, Крамера, Мошелеса, а также Гуммеля, Вебера и Фильда с их фигурационной мелодикой и различными формами гармонического сопровождения. Поэтому он охотно советовал ученикам играть сочинения этих композиторов, подготавливая тем самым учащихся к исполнению его собственных произведений.

Из инструктивных этюдов Шопен предпочитал «*Gradus ad Parnassum*» Клементи, этюды Крамера и Мошелеса. За отсутствием сведений нет оснований полагать, что в своей педагогический репертуар Шопен включал этюды Черни. Его высказывания о Черни позволяют думать, что он относился к нему иронически: «У Черни больше чувств, чем во всех его сочинениях»; «Черни... спросил меня: прилежно ли вы занимались» и др. Не приемля тенденции откровенного техницизма методических опусов Черни, Шопен ценил в лучших этюдах Клементи и Крамера синтез технических и музыкальных достоинств. Не случайно Г. Нейгауз отмечает линию восхождения «в согласованности музыкального и инструментального воспитания (при гегемонии первого)», идущую, по его словам, «от баховских инвенций через ряд этюдов Клементи и Крамера к этюдам Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова, Дебюсси»²⁴.

При работе над пальцевым аппаратом Шопен неумоимо учил, что упражнения за инструментом не должны быть механическими, притупляющими восприятие ученика. По его мнению, двадцати- и сорокакратные повторения, практикуемые многими школами того времени, не приносят пользы. Необходимые повторения упражнений и пассажей для развития технических навыков сводились им к разумному минимуму при условии активного внимания и слухового контроля. Шопен был против многочасовых занятий. По воспоминанию Дюбуа, он советовал ей ежедневно заниматься не более трех часов. Сам польский мастер уже в юном возрасте придерживался метода рационального использования рабочего времени. Его отец в одном из писем, относящихся к концу ноября 1831 года, вспоминал: «Ты знаешь, как мало времени ты посвящал технике (*le mécanisme*) игры и что твой ум был занят больше, чем пальцы. Если другие проводили целые дни над клавиатурой, то у тебя редко уходил час на разучивание чужих произведений»²⁵. Влияние великого мастера испытал на себе Рауль Кочальский, когда занимался под руководством Микули, на уроках которого следовало работать «столько головой, сколько и пальцами»²⁶.

²⁴ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967, с. 107.

²⁵ Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960, с. 272.

²⁶ Koczalski R. Frederic Chopin, S. 10.

Процесс технического развития у Шопена неразрывен с интерпретацией; это придавало занятиям осмысленность, экономии времени и сил.

Он рекомендовал начинающему ученику играть пьесы и этюды, не беря слишком рано быстрых темпов и часто обращаясь к *piano*, чтобы избежать скованности рук.

Большое внимание уделялось Шопеном развитию растяжения между пальцами при помощи специальных этюдов (например, этюды № 1 и 11 соч. 10) и упражнений. «Этот этюд вас подвигнет (*Cette études vous fera bien*), — сказал он Штрейхер, советуя ей играть по утрам свой этюд № 1 соч. 10 в очень медленном темпе. — Если вы будете над ним работать, как я того требую, — добавил Шопен, — то это расширит руку и даст вам возможность исполнять арпеджио как бы единым взмахом смычка (*comme le coup d'archet*)»²⁷. Заниматься растяжением, по мнению Шопена, не следует чрезмерно долго, до утомления. Для развития эластичности и растяжения рук иногда им рекомендовались и гимнастические упражнения. Так, Микули пишет: «В качестве подсобных гимнастических упражнений он советовал сгибания внутрь и наружу кисти, упражнения на кистевые репетиционные движения и растяжение руки, но все это с серьезным предупреждением против переутомления»²⁸.

Своей маленькой, узкой, но изящно разработанной рукой Шопен без затруднений исполнял редко употреблявшиеся в то время широкие аккорды и пассажи. Ст. Хеллер вспоминает: «Это было удивительное зрелище — видеть, как его маленькие руки расстилались и покрывали треть клавиатуры, подобно пасти змеи, пожирающей кролика. Казалось, что Шопен — человек из каучука»²⁹. У Микули об этом сказано: «При своей гибкой, истинно пианистичной игре он мог извлекать любые аккорды и любые протяженные пассажи, которые до него никто не применял. Все это делалось легко, шутя, без всякого затруднения»³⁰. Успех в преодолении трудности пассажей и аккордов аппликатурой широких расстояний его учениками достигался при развитии гибкости и ловкости кисти, пальцев и руки в целом.

Помимо инструктивных пьес в педагогическом репертуаре Шопена были художественные произведения многих композиторов. По заявлению Гутмана, Шопен видел в «фугах Баха и композициях Гуммеля ключ к овладению фортепианной игрой». От Микули мы знаем, что помимо прелюдий и фуг Баха ученики проходили его сюиты и партиты. «Шопен... держал на письменном столе на Майорке сочинения Баха, редактировал для себя его парижское издание, готовился к своим концертам, иг-

²⁷ Niecks, p. 341.

²⁸ Ibid., p. 184.

²⁹ Ibid., p. 96.

³⁰ Koczalski R. Frederic Chopin, S. 60.

рая Баха, а также задавал своим ученикам играть сюиты бессмертного кантора, партиты, прелюдии и фуги»³¹. По его словам, Шопен предлагал учащимся произведения Клемента, Моцарта, Баха, Генделя, Скарлатти, Дусика, Фильда, Гуммеля, Риса, Бетховена; далее Вебера, Мошелеса, Мендельсона, Гиллера, Шумана и свои собственные³². В работе над сочинениями Баха ученики Шопена постигали их полифоническую логику, овладевали мастерством ведения различных голосов. К тому же в музыке для клавикорда Бах выказал стремление (аналогичное шопеновскому) к пению на инструменте, к связной игре и разнообразию оттенков звука, о чем, например, им сказано в оглавлении двухголосных инвенций: *Eine cantabile Art im Spiele zu Erlangen* (для достижения в игре искусства *cantabile*). От Дюбуа известно, что Шопен советовал ей постоянно работать над прелюдиями и фугами Баха, говоря, что это лучший путь развития музыканта.

Другие произведения, пройденные ею под руководством Шопена, были: Гуммель — Блестящее рондо на русскую тему, соната фа-диез минор соч. 81; концерты ля минор, си-бемоль минор, септет; Фильд — концерты, несколько ноктюрнов для выработки певучего тона и *legato*; Бетховен — концерты и несколько сонат («Лунная», ор. 27 № 2, Аппассионата, ор. 57); Вебер — сонаты до и ля-бемоль мажор (эти две сонаты Шопен проходил с учениками особенно охотно); Шуберт — лендлеры, вальсы, марши, полонезы, венгерский дивертисмент; Мендельсон — концерт соль минор и песни без слов; Лист — *La Tarantelle de Rossini*; септет из «Люции». А вот что вспоминает Элиза Перуцци: «...Своим ученикам (Шопен) советовал играть пьесы Клемента, Гуммеля, Крамера, Мошелеса, Бетховена и Баха, а иным даже свои сочинения»³³. Хотя, по ее словам, она играла ему и новейшие произведения Гиллера, Тальберга и Листа, Шопен не признавал виртуозных сочинений салонных знаменитостей. Микули отмечал, что «шумливую виртуозность и декоративную экспрессию Калькбреннера и поверхностную элегантность и блеск Тальберга он несомненно презирал. Изгоняя музыку современных виртуозов со своего стола, он делал некоторое исключение Листу: его транскрипциям тарантеллы Россини и септета из „Люции ди Ламмермур“ Доницетти»³⁴.

Шопен не любил музыку Мендельсона, считая ее банальной³⁵. Прослушав его трио ре минор, он сказал Галле, что

³¹ Niecks, p. 106.

³² Упоминание Микули произведений Шумана в педагогическом репертуаре Шопена не находит подтверждения в воспоминаниях других учеников.

³³ Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy. Warszawa, 1959, S. 445.

³⁴ Niecks, p. 113.

³⁵ Свидетельство Гутмана. — Niecks, p. 111, 112.

Мендельсон не напишет ничего лучше своей первой песни без слов. Но если в его педагогическом репертуаре были песни без слов и концерт соль минор Мендельсона, то произведения Шумана в нем отсутствуют полностью. Ученик Шопена с 1839 по 1844 год Ж. Матиас писал Ф. Никсу: «Я думаю, насколько мне помнится, он был невысокого мнения о Шумане! Я вспоминаю, как видел „Карнавал“, ор. 9, на его столе; он отзывался о нем невысоко»³⁶. По признанию А. Шлезингера, Шопен ему сказал, что «Карнавал» вовсе не музыка³⁷. Равнодушно была встречена им и навеянная фантазией Э. Т. А. Гофмана «Крейслериана». Матиас объясняет безразличное отношение своего учителя к музыке Шумана следующими словами: «Это было потому, что Шопен был классиком по своим чувствам и убеждениям, одновременно будучи романтиком по складу своего воображения»³⁸.

Наряду с Бахом любимейшим композитором Шопена был Моцарт, музыкальные знания которого, по его мнению, всегда стояли на уровне вдохновения. Не во всем близка Шопену индивидуальность Бетховена: казалось не всегда приемлемым его обращение с классическими устоями. Сопоставляя Моцарта с Бетховеном, он сказал Делакруа: «Там... где Бетховен кажется неясным, где ему недостает единства, это происходит не в силу той несколько дикой оригинальности, которую ему ставят в заслугу, а оттого, что он поворачивается спиной ко всем вечным принципам. Моцарт же никогда»³⁹.

Далеки ему по духу были те пьесы Шуберта, где, по его мнению, возвышенное теряло много в сочетании с обыденным, бытовым. Отношение Шопена к Веберу было двойственным. То, что он ценил достоинства музыки представителя раннего романтизма, подтверждается словами Перуцци: «Он был большим поклонником Вебера»⁴⁰. Из произведений последнего ученики Шопена проходили, как сообщает Микული, сонаты ми минор, ля-бемоль мажор и Концертштюк, нравившиеся их учителю. Однако в глазах Шопена Вебер был слишком оперным композитором, что придавало оперный характер и его фортепианным сочинениям, а «то, что написано для оперы,— по его мнению,— не годится для фортепиано (*unklaviermässig*)»⁴¹. Педагогический репертуар Шопена включал в себя венгерский дивертисмент, марши и полонезы в четыре руки, вальсы Шуберта. Но, безоговорочно восхищаясь некоторыми его пьесами, он не давал ученикам ни сонат, ни экспромтов, ни музыкальных моментов австрийского композитора.

³⁶ Niecks, p. 112.

³⁷ Ibid., p. 113.

³⁸ Ganche E. Frédéric Chopin. Paris, 1937, p. 327.

³⁹ Дневник Делакруа. М., 1959, с. 156.

⁴⁰ Niecks, p. 339.

⁴¹ Воспоминания В. Ленца.— Niecks, p. 109.

Сходством художественных вкусов и общностью взглядов в некоторых вопросах музыки и фортепианной методики можно объяснить любовь Шопена к Гуммелю, которого он ставил в один ряд с Моцартом и Бетховеном, охотно проходя с учениками его фортепианные произведения и цenia его трактат. В письме к де Бельвиль-Ури есть такие слова Шопена: «Вы так чудесно исполняете наших учителей, великих творцов — Моцарта, Бетховена и Гуммеля. *Adagio* Гуммеля, которое я слышал в Вашем исполнении несколько лет тому назад в Париже у г-на Эрара, все еще звучит у меня в ушах...»⁴². Играя произведения Гуммеля с большим удовольствием, Шопен, по воспоминаниям Микули, «любил особенно его фантазию, септет и концерты»⁴³.

С любовью относился Шопен к своему современнику, пианисту, педагогу и композитору Игнацу Мошелесу, занимавшему промежуточное положение между классиками и романтиками. С ним Шопен неоднократно совместно выступал, охотно исполнял его четырехручную сонату ми-бемоль мажор. «Он открыто признается в привязанности к моей музыке и во всех отношениях знает ее совершенно», — замечает Мошелес в своих записях⁴⁴. Не случайно три новых (посмертных) этюда написаны Шопеном для второй части «Метода методов» Фетиса и Мошелеса, а сочинения последнего входили в его педагогический репертуар.

С большой охотой он проходил с учениками ноктюрны и концерты Фильда. Как говорит Микули, Шопен «имел пристрастие к фильдовскому концерту ля-бемоль мажор и к его ноктюрнам, исполняя которые импровизировал самые очаровательные украшения»⁴⁵. На произведениях Фильда ученики должны были «знать, любить и добиваться красивого, мягкого, певучего звучания и *legato*»⁴⁶. Таким образом, мера симпатии польского композитора к творчеству современников была обусловлена их отношением к классической традиции. Не быть банальным, но и в оригинальности не допускать романтических крайностей — смысл его оценочной позиции.

Разучивал Шопен с подопечными и свои произведения, доверяя их наиболее преуспевающим в занятиях с ним. То, что он давал собственные сочинения не всякому, можно объяснить рядом причин. Во-первых, исполнение его музыки требовало соответствующей ей манеры игры, а также известной музыкальной и пианистической зрелости. Так, он решительно отсоветовал Ленцу учить скерцо си-бемоль минор, поскольку, по его мнению (разделяемому, впрочем, и Ленцем), эта вещь для него

⁴² Шопен Ф. Письма, с. 418.

⁴³ Niecks, p. 107.

⁴⁴ Moscheles Ch. Life of Moscheles... London, 1873, vol. 2, p. 53.

⁴⁵ Niecks, p. 104.

⁴⁶ Слова Микули. — Niecks, p. 184.

была трудна. Трудность усугублялась тем, что, с точки зрения Шопена, игре Ленца была присуща веберовская манера исполнения и черты листовской декламационности.

Во-вторых, Шопен не переносил в интерпретации своих сочинений даже малейших искажений. Они ему казались серьезной ошибкой, которую он не простал даже своим близким друзьям и пылким поклонникам. Мармонтель, например, признавался, что играл шопеновские сонаты, баллады неоднократно, но, работая над ними детально, «страшился мысли причинить боль композитору, считавшему изменения в тексте истинным святотатством»⁴⁷.

В-третьих, Шопен считал, что написанная им музыка сама должна наводить исполнителя на правильный путь ее истолкования, так как она не нуждается в дополнительном детальном комментировании трактовки. «Ох,—воскликнул Шопен, обращаясь к Штрейхер относительно своих произведений,— было бы печально, если б люди не были в состоянии играть их без моего руководства (*instruktion*)»⁴⁸.

Многие, однако, не сразу могли правильно понять мужественный характер, динамику, агогику и гармонический язык его сочинений и, следовательно, найти нужное решение исполнительских задач музыки нового для них направления. При знакомстве с творчеством Шопена в 1833 году Мошелес писал в дневнике: «Я зачарован оригинальностью и национальным колоритом его вещей. Однако мои мысли, а потому и пальцы, спотыкаются об определенную жесткость и нехудожественность непостижимых для меня модуляций. В целом я нахожу его музыку слишком сладостной, недостаточно мужественной и едва ли трудом глубокого музыканта»⁴⁹.

Не желая быть понятым неправильно, Шопен либо сам исполнял свои новые сочинения, раскрывая их истинный смысл, либо с этой целью привлекал учеников. Так, в октябре 1839 года им был вызван Гутман сыграть по рукописи скерцо до-диез минор оп. 39 Мошелесу. Тогда же Шопен познакомил его с еще неизданной сонатой си-бемоль минор оп. 35, несколькими этюдами и с семнадцатой прелюдией. Многие тогда становятся ясным Мошелесу относительно музыки польского композитора, а также характера ее передачи. Мы находим в его дневнике новую запись: «Он играл по моей просьбе, и я впервые понял музыку и все вызываемые ею восторги женского мира. *Ad libitum* игры, что в руках других исполнителей вырождается в постоянную ритмическую неопределенность, у него элемент изысканного своеобразия: жесткие, нехудожественные модуляции, встречаемые у дилетанта, с которыми я не мог никак спра-

⁴⁷ Niecks, p. 108.

⁴⁸ Ibid., p. 340.

⁴⁹ Moscheles Ch. Life of Moscheles., vol. 1, p. 295.

виться, играя музыку Шопена, перестали меня шокировать, так как он скользил по ним почти незаметно своими эльфоподобными пальцами»⁵⁰.

Таким образом, с уверенностью можно сказать, что при подборе репертуара для учеников Шопен имел в виду развитие у них технических основ и тех исполнительских качеств романтического пианизма, которыми отличалась его собственная игра. Разделяя в целом взгляд вдохновенного мастера на важность воспитания молодых музыкантов на лучших музыкальных образцах, нельзя не отметить, однако, тенденциозность его оценки творчества собратьев по перу. Бескомпромиссность кредо композитора в данном отношении лишала Шопена-педагога необходимой объективности.

УЧЕНИКИ ШОПЕНА

Почему при жизни Шопен не воспитал выдающихся исполнителей и не стал официальным главой фортепианной школы? Постараемся ответить на этот вопрос, хотя он не столь важен, так как, говоря словами Альберта Швейцера, «гении начинают поучать, когда глаза их давно закрыты и когда вместо них говорят их творения»⁵¹.

Нужно принять во внимание несколько обстоятельств. Шопен умер тридцати девяти лет; большинство его учеников из аристократической и буржуазной среды не были профессионалами, а тех, кто мог бы ими стать, унесла ранняя смерть. Кроме того, он мало и редко говорил и почти не писал о своем искусстве, хотя, по словам Жорж Санд, «мог вконец разрушить много ересей, если бы захотел открыто проповедовать свои суждения»⁵². 23 февраля 1838 года английская газета «Musical World» писала: «Если бы Шопен так не уединялся и не был равнодушен к славе, в отличие от многих музыкантов, то несомненно был бы уже давно признан основоположником нового стиля или творцом новой школы в области фортепианной музыки»⁵³.

Однако главная причина изолированности шопеновских идей от массовой педагогики его времени заключалась в их новаторстве. Для того чтобы убедить людей отказаться от рутины, потребовалось несколько десятилетий. И убеждала в необходимости этого сама музыка Шопена, произведшая в исполнительстве и педагогике подлинную революцию.

⁵⁰ Moscheles Ch. Life of Moscheles., vol. 2, p. 52.

⁵¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1965, с. 162.

⁵² Каренин В. Жорж Санд. Ее жизнь и произведения. Пг., 1916, т. 2, с. 196.

⁵³ Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy..., S. 393.

Среди шопеновских учеников был Кароль Фильч, гениальный отрок, умерший в пятнадцатилетнем возрасте после успешных выступлений в Лондоне и Вене⁵⁴, о котором высоко отзывался Лист и о котором Шопен говорил, что у него «поразительный талант и чувство музыки». Возлагая на Фильча большие надежды, он обращал на него особое внимание и радовался его триумфу. Пауль Гунсберг, наделенный, по словам Дюбуа, необычной организацией, был другим рано умершим талантливым учеником.

Безвременно унесла смерть Каролину Гартман и Казимежа Верника. Но если Шопену не привелось быть наставником пианистов большого значения, то он тем не менее воспитал многих умных музыкантов. Лист отмечал, что Шопену не везло в учениках: никто из них не стал значительным исполнителем, хотя многие из знатных его учеников играли очень хорошо.

Среди пианистов, чей стиль и манера испытали влияние великого мастера, можно назвать А. Гутмана, Ш. Лисберга (Бови), Ж. Матюаса, К. Микули, М. Калержи-Муханову (рожд. графиня Нессельроде), Фр. Мюллер (рожд. Штрейхер), М. Флервий, Э. Перуцци (рожд. Астафьева); княгинь М. Чарторыскую, Л. де Бово (рожд. Комар); графинь П. Платтер, Л. Чосновскую, Д. Потоцкую (рожд. Комар); Е. Суццо (рожд. Обрескова), З. Розенгард-Залескую, Дж. Стирлинг, П. Нозй, М. Водзиньскую, П. Виардо, А. Ловержа (рожд. Форэ)⁵⁵. Первой и основной среди музыкантов-любителей, учившихся у Шопена, была Марцелина Чарторыская (рожд. Радзивилл), выступавшая временами с благотворительной целью. О ней часто говорили как о самом верном интерпретаторе стиля и духа Шопена.

Далее можно назвать русских по происхождению Марию Федоровну Калержи (Calergis)-Муханову и Элизу Перуцци, всегда и неизменно исполнявших произведения их учителя с «ненапечатанными» оттенками и безошибочным вкусом. Об игре первой Шопен отзывался: «Я даю уроки пани Калергис, которая действительно очень хорошо играет и имеет в высшем парижском обществе во всех отношениях очень большой успех»⁵⁶.

⁵⁴ Письма Е. С. Делер. Цит. фонд, ч. 1, с. 193—194.

⁵⁵ Этот перечень можно приумножить именами княгинь де Флао, Л. де Брогли; графинь М. д'Агу, Ж. д'Аппони, Пертюи, К. Лобо, А. Фюрстенштейн; баронесс М. Крюденер, Броницкой, Ш. Ротшильд, д'Эсте; маркиз Далматье, Э. Гофман, А. Фоше (рожд. Воловская), Э. и Л. Харсфорд, Л. Фреппа, Р. Кеннеритц, Ж. Караман, К. Мейберля, Г. Бартеlemi, Боке, Куанье, М. Розьер, Э. Гавар, М. Плейель (рожд. Мок), Герцфельд, де ля Рош, Ф. Сталь, К. Сюдр, Мюррей, Стенли, графинь А. и Е. Шереметевых, княгинь Е. С. Чернышевой, Э. Греч, М. Гардер, А. Роже — среди женщин; у мужчин: Э. Гайяра, Ф. Плана де ля Фей, Перу, Б. Ричарда, Л. Слоупера, Г. Шумана.

⁵⁶ Шопен Ф. Письма, с. 549.

Посвящение двух выдающихся ноктюрнов (с- и f-moll, соч. 48) Лауре Дюппере — свидетельство симпатии автора к одной из любимых им воспитанниц.

Ученицей и другом польского композитора была Джейн Вильгельмина Стирлинг. Собранные ею французские оригинальные издания его сочинений легли много лет спустя в основу оксфордского издания под редакцией Эдуарда Ганша. Желая создать музей Шопена на его родине, она собирала памятные вещи, оставшиеся после смерти их обладателя. Ей композитор посвятил два ноктюрна соч. 55.

Среди профессионалов — Фридерика Мюллер (она же Штрейхер), одна из самых любимых и одаренных учениц Шопена. Ей посвящено *Allegro de concerto*, соч. 46, в знак любви и уважения. Кароль Микули считал ее помощь в подготовке изданий сочинений Шопена делом большой важности. Камилла Дюбуа (рожд. О'Мира) и Вера Рубио (рожд. Кологривова) — две пианистки, чей талант испытал влияние их ментора. Кологривова в последние годы жизни Шопена помогала ему в занятиях с учениками. Дюбуа была уважаемым учителем в Париже, она часто выступала на публике. В своей книге «*Aspects de Chopin*» Корто писал, что Дюбуа, несмотря на преклонный возраст, рассказывала ему детально о некоторых основных замечаниях Шопена относительно интерпретации его произведений.

Примечательно, что в подготовительном классе Парижской консерватории учителем Корто был шопеновский ученик Эмиль Декомб, а выдающийся французский композитор Клод Дебюсси, в чьем творчестве фортепиано занимает исключительное место, на протяжении трех лет обучался под руководством Мотэ де Флервий, ученицы Шопена. Оценив дарование Дебюсси, тогда еще восьми — одиннадцатилетнего ребенка, она подготовила его к поступлению в консерваторию.

В числе мужчин-учеников следует отметить Жоржа Матиаса, известного профессора Парижской консерватории. Будучи много лет профессором консерватории, Матиас приобрел репутацию самого достоверного хранителя «секретов» игры Шопена. Участливое отношение Матиаса к Корто вызывало у юного пианиста наивную иллюзию соприкосновения с как бы еще живыми намерениями музыканта его мечтаний.

Назовем также Лисберга, профессора консерватории в Женеве, автора большого числа салонных пьес; норвежца Томаса Теллефсена, учителя фортепиано в Париже, редактора сочинений Шопена; Кароля Микули — директора Музыкального общества Галиции и Львовской консерватории, также редактора шопеновского наследия; преждевременно прекратившего концертировать немецкого пианиста Адольфа Гутмана (ему посвящено скерцо *cis-moll*, соч. 39) и не принадлежавшего к кружку Шопена, но оставившего интересные о нем воспоми-

нения видного в России исследователя бетховенского творчества Вильгельма Ленца⁵⁷.

Ученики Шопена считали себя восприимчивыми шопеновского мастерства, достоверными хранителями «секретов» его игры, продолжателями его пианистической традиции. Они отчасти и были таковыми, в отличие от псевдонаследников, насаждавших в музыке безвкусицу, искажения ритма и фразировки.

⁵⁷ Ленц, Вильгельм (1809—1883) — русский политический деятель и музыкальный писатель немецкого происхождения. Наиболее известная его работа, двухтомник «Beethoven et trois styles», была опубликована в С.-Петербурге в 1852 году. В ней проводится мысль о возможном разделении бетховенского наследия на три стиливых периода в их крайнем выражении. Затем вышло из печати «Beethoven: eine Kunststudie» в шести частях (1—3, Cassel, 1855—56; 4—6, Hamburg, 1860). Книга «Die grossen Pianoforte-Virtuosens unserer Zeit als persönlicher Bekanntschaft. Liszt. Chopin. Tausig. Henselt» (Berlin, 1872) — написана Ленцем в виде очерков о Листе, Шопене, Таузи-ге, Гензеле и других выдающихся артистах, которых он знал лично. Мемуары о Шопене отмечены ценными наблюдениями и беспристрастным авторским тоном.

Общение с Шопеном других упомянутых нами русских учеников способствовало распространению музыки польского композитора в России.

ГЛАВА 3

Вопросы исполнительского мастерства в методике Шопена

ПРИНЦИПИАЛЬНЫЕ РАЗЛИЧИЯ МЕТОДИЧЕСКИХ УСТАНОВОК ШКОЛ «БЛЕСТЯЩЕГО» И РОМАНТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЙ

В фортепианном исполнительстве и педагогике первой половины XIX века были такие представители профессионального мастерства, как М. Клементи, И. Крамер, Я. Гуммель, Дж. Фильд, Л. Адам, К. Черни, Ф. Калькбреннер, И. Мошелес; из более молодого поколения — А. Герц, С. Тальберг, Т. Делер, Ст. Хеллер и другие, немало способствовавшие развитию фортепианного искусства¹. Однако повышенный интерес к виртуозности некоторых из них повлек за собой ряд ошибочных методических выводов, имевших отрицательные последствия для массовой педагогики. Многими виртуозами фортепианная техника рассматривалась как гимнастическая развитость пальцев, достижимая многочасовой тренировкой. В целях сбережения времени они даже рекомендовали использовать «немую» клавиатуру и специальные аппараты: хиропласт Иоганна Ложье (1816), «рукосопроводитель» Фридриха Калькбреннера (1831), дактилион Анри Герца (1835). С их помощью пытались изолировать пальцы от других частей руки (все движения, кроме пальцевых, считались вредными) и развивать их силу и независимость. В упражнениях на вспомогательном материале Калькбреннер допускал возможность работы за инструментом без участия сознательного контроля и советовал заниматься, одновременно читая книги.

Такие взгляды на работу над фортепианной техникой приносили малую пользу, и не им были обязаны знаменитые виртуозы своими достижениями, поскольку при разучивании концертного репертуара они руководствовались подлинными задачами исполнительского мастерства. Между тем многие их по-

¹ «Блестящий пианизм» представлял разные фортепианные школы, значение которых для формирования шопеновской культуры неоднозначно. Шопена привлекали в пианизме Клементи, Крамера, Фильда достоинства классической школы и намечающиеся романтические тенденции в трактовке жанров и выразительных средств инструмента. Последние особенно сказались в фильдовской лирике, как бы предугадавшей свойства шопеновского пианизма. Исследователи отмечают связь между фортепианным стилем Шопена и творчеством Гуммеля и Мошелеса. Говорить о положительном влиянии салонной виртуозности псевдоромантиков французской школы (Калькбреннер, Герц) или же Тальберга не приходится.

следователи усваивали неверные методические положения и широко применяли их на практике.

Художественные задачи музыки и средства пианизма нарождавшегося романтического направления требовали пересмотра методических принципов старых школ. И как один из представителей романтического направления Шопен реформировал фортепианную технику. Так, например, статической манере играть изолированными пальцами при минимуме движений руки он противопоставлял активное участие кисти, предплечья, плеча и всего корпуса. «Очень важно использовать форму пальцев и всей руки: кисти, плеча и предплечья. Неправильно играть исключительно кистью, как этому учит Калькбреннер», — читаем мы в «Метод» Шопена (см. л. 10). Последнее замечание касается его несогласия с еще одним положением: преувеличенностью значения кистевых движений, игрой октав и аккордов только при активном участии кисти и неподвижности верхних отделов руки. Новым в методе Шопена было применение целого ряда пианистических выразительных средств, о которых пойдет речь в этой главе, вызвавших в пианизме его учеников большие положительные перемены.

Шопен подчеркивал важность аналитической работы исполнителя, связанной с сосредоточением внимания, и выступал против многочасовой механической зубрежки. Его техническая работа, в корне отличная от характерной для массовой педагогики того времени схоластики, была согласована главным образом с художественными задачами. Фортепианную технику в ее широком смысле Шопен ставил в прямую зависимость от стиля и содержания музыки. Отмечая, что в техническом отношении метод преподавания Микули основывался на шопеновском, Кочальский писал: «Его ясный анализ открывал мне глаза, учил счастливо соединять техническое с возвышенным. Ничто не выпускал он из внимания: аппликатуру, педализацию, legato, staccato и portato, исполнение октав, украшений, построение фраз, певучесть тона в музыкальной линии, динамические контрасты, ритм и прежде всего точность замысла произведения»².

Принципиально отличным у представителей обоих направлений был подход к исполнительству. Калькбреннер, например, стремился как можно надежней закрепить выработанную форму исполнения произведения, чтобы избежать возможных «срывов» при выступлении и не быть зависимым от капризов вдохновения. Автоматизму в игре Шопен предпочитал импровизационное начало, не исключавшее продуманности исполнительского замысла. Поэтому его манера игры испытывала влияние настроения, взлета фантазии артиста и носила переменчивый характер, как и мир его музыки, не терпящий застывших форм

² Koczalski R. Frederic Chopin, S. 11.

ее передачи. Коренное различие двух исполнительских манер, импровизационной и стереотипной,—результат не только противоположных эстетических убеждений музыкантов, но и проявления различных индивидуальностей: творчески созидательных и обыденных. В то время как у артиста-творца интерпретация неизбежно оживлена эмоциями и воображением, у ремесленника она — штамп, который К. С. Станиславский находил похожим на «мертвую маску несуществующего чувства»³. Калькбреннер не до конца понимал творческую суть игры молодого поляка, считая ее прекрасной, но лишенной старой, или, как он называл, «высокой» фортепианной школы, без знания которой, по его мнению, невозможно создать новую.

Игра известного парижского пианиста произвела на Шопена сильное и стимулирующее к работе впечатление. Обращаясь к Т. Войцеховскому, он отмечает: «Если Паганини совершенство, то Калькбреннер параллель ему, но только в совсем другом роде. Трудно описать тебе его *calme* (спокойствие), его чарующее туше, неслыханную плавность и мастерство, проявляющиеся в каждой ноте; это гигант, попирающий Герцев, Черни и т. п. ...»⁴. Но, воздавая должное искусству Калькбреннера, Шопен не принял его предложения пройти под его руководством трехлетнее обучение. Ему были чужды чрезмерная увлеченность последнего стереотипизацией исполняемого, механистичность в подходе к технической работе. К тому же свое требование понять замысел произведения, а не подражать какой-либо исполнительской манере он распространял не только на учеников, но и на себя. В одном из писем к Войцеховскому есть такие его слова: «Я сказал ему (Калькбреннеру. — В. Н.), что знаю, как многого мне не хватает, но что я не могу ему подражать, а три года — это слишком»⁵. Овладение мастерством салонных виртуозов для Шопена значило стать не подлинным артистом, а «совершенной машиной». По свидетельству Перу́, он никогда не играл пьесу дважды одинаково: каждый раз его интерпретация была иной. «Шопен в этом противоположность Калькбреннеру, игравшему всегда так, как если бы он заводил и пускал в ход скрытый внутри него механизм», — при этих словах, обращенных к А. Хипкинсу, Перу́ изобразил на рояле игру Калькбреннера, стиль преподавания которого считал «невыносимо противным» (*bête poire*) юности двух поколений своими «ужасными гаммами и экзерсисами»⁶.

Отношение Шопена к пианизму «высокой школы» носило критический, но не снобистский характер. Если фразировке Калькбреннера недоставало, по словам А. Мармонтеля, «выра-

³ Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1954, т. 2, ч. 1, с. 35.

⁴ Шопен Ф. Письма, с. 239.

⁵ Там же, с. 240.

⁶ Hipkins, p. 10.

зительности и общительной теплоты», то его чудесная, никогда не резкая звучность и его плавная, выдержанная, стройная и безупречно отчетливая в пассажах игра представлялась Шопену весьма поучительной⁷.

В стремлении к совершенству воплощения художественных замыслов польский музыкант не успокаивался на достигнутом. «Ученики консерватории, ученики Мошелеса, Герца, Калькбреннера, словом, законченные артисты, берут у меня уроки, ставят мое имя рядом с именем Фильда — словом, если бы я был глупее, то думал бы, что достиг вершины своей карьеры. А между тем я вижу, как многого мне еще недостает, и вижу это особенно ясно, потому что общаюсь с первоклассными артистами и знаю, чего недостает каждому из них», — пишет он Д. Дзевановскому из Парижа⁸.

Свое желание идеала Шопен-пианист и педагог воплощал в явь, о чем свидетельствуют отзывы многих его слышавших. Приведу слова Ф. Мендельсона-Бартольди: «Его игра содержит в себе что-то глубоко самобытное, а одновременно с этим она столь совершенна, что его смело можно назвать подлинно совершенным виртуозом. А так как я люблю всякое совершенство и оно переполняет меня радостью, поэтому этот день был для меня в высшей степени приятным...»⁹. Матиас, вспоминая о своем учителе, отмечал, что тот «играл так же совершенно, как и сочинял»¹⁰.

О ПРОГРАММНОСТИ

В вопросе отношения Шопена к программности нужно исходить прежде всего из двух положений его эстетики: реализма и специфики музыкального языка. Как реалист он выражал в своем творчестве реальное восприятие человеком действительности. К этому необходимо добавить, что на мироощущении Шопена явственно лежит печать переживаний за судьбу его родины после поражения Ноябрьского восстания 1831 и событий 1840-х годов. Лирико-драматические и трагические настроения, присущие образному строю большинства его крупных произведений, таких, как скерцо, сонаты, Полонез-фантазия, Фантазия; музыка мазурок, этих миниатюрных поэм, прелюдий (например, прелюдии ре минор, соч. 28), ноктюрнов (например, соч. 27 № 1) и полонезов, дают представление о действительности, воплощенной Шопеном, сообщавшей субъективному восприятию этого художника объективную, обще-

⁷ Шопен Ф. Письма, предисл. А. Соловцова, с. 15.

⁸ Там же, с. 261.

⁹ Там же, с. 276.

¹⁰ Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy., S. 405.

ловеческую значимость. Ставя перед собой великие задачи музыкального выражения, он наделяет таким содержанием преобразованные им жанры ноктюрна, мазурки, скерцо, полонеза, прелюдии, этюда, сонаты, которое свидетельствует об их поэтной трактовке, явившей собой новый этап истории фортепианной литературы.

Программная основа музыкальной драматургии его произведений больших форм, свойства шопеновской музыки вызывать определенные ассоциации образов и идей, жизненная правдивость ее интонаций и звуковых картин свидетельствуют о существовании программного начала в творчестве польского художника. Так, влияние образов поэзии Мицкевича прослеживается в балладах композитора, к жанру музыкального портрета он обращается при создании этюдов № 1 и № 2 соч. 25 (портреты Антония и Марии Водзинских) и *Larghetto* концерта фа минор (образ Констанции Гладковской) и т. д.

«Неопределенный» язык музыки был для Шопена средством концентрированного выражения художественного замысла, позволявшим ему сказать о многом даже в малой форме. Эта идейная емкость и многозначность музыки не терпит чрезмерного словесного пояснения и тем более вольного с ней обращения, что зачастую ограничивает и даже искажает ее поэтический смысл. Поэтому Шопен всецело предоставляет музыке говорить самой за себя. Он не допускает конкретизации ее содержания, не обращается к литературным названиям, сюжетным толкованиям или эпитафиям. Определить идею, почувствовать ассоциативную связь художественного образа с его звуковым воплощением — в понимании композитора дело самого исполнителя и слушателя. Музыка сама должна пробуждать соответствующие ей настроения и мысли; если этого нет, то нет и музыки.

Бережное отношение к специфике музыкального искусства (условность) сопровождалось осторожностью Шопена в обращении с индивидуальным восприятием тех, кому оно предназначалось. Допуская, как необходимое, свободу этого восприятия, он ценил любые убедительные нюансы в проявлении музыкального мышления, исходящие от исполняющих его сочинения. Важнейшее требование романтиков — вскрывать подтекст произведения — предмет его особой заботы. «Нет настоящей музыки без скрытого замысла», — утверждал он¹¹.

Постичь содержание произведения для Шопена — это еще полдела. Необходимо его прочувствовать, оживить своим эмоциональным отношением. В этой связи понятно его требование прочувствованности в игре: «Играй так, как ты это чувствуешь, и будешь играть хорошо!»; «Вложите, однако, сюда вашу душу» — и недовольство бессодержательным, хотя и виртуозным

¹¹ Корто А. О фортепианном искусстве, с. 236.

исполнением»¹². В письме к Яну Матушиньскому он пишет: «У панны Гейнефеттер почти полностью отсутствует эмоциональность. Подобный голос мне вряд ли скоро удастся услышать — все великолепно спето, каждая нота выдержана безупречно, чистота, гибкость, portamento — но все так холодно, что я чуть было не отморозил себе нос, сидя в первом ряду кресел, вблизи от сцены»¹³.

Раскрытие замысла произведений не укладывалось в сознании Шопена с упрощенным их толкованием. Псевдопозитические заглавия: «Шепоты Сены» (ноктюрн соч. 9), «Дьявольские пиршества» (скерцо си минор) и др., которыми издатели Вессель и Стодарт наделяли шопеновские произведения, были чужды эстетическим принципам композитора. Со свойственным ему юмором он писал о некоторых английских леди, поверхностно воспринимавших его музыку: «Те, которые знают мои сочинения, просят меня: „Jouez — moi votre second soupir... j'aime beaucoup vos cloches“ („Сыграйте мне ваш второй вздох... Я очень люблю ваши колокола“)... И все впечатления завершаются словами: „лейк water (как вода)“ — будто бы струится как вода»¹⁴.

Авторский эпиграф к ноктюрну соль минор, соч. 15, «После одного представления „Гамлета“» Шопен устранил, заметив при этом: «Нет, лучше предоставить им (слушателям, исполнителям. — В. Н.) самим угадать»¹⁵. Говоря о попытке А. Соловцова связать музыку этого ноктюрна с образом Офелии и ее смерти, что не лишено основания, Ю. Кремлев замечает, что более естественным было бы «видеть тут самое обобщенное выражение мыслей, настроений и чувств, возбужденное пьесой Шекспира, — мыслей о жизни и смерти, о красоте и ее хрупкости, о всевозможных „загадках“ человеческого существования»¹⁶. Жанровые элементы ноктюрна, переплетающиеся с хоральностью раздела religioso и ритмикой мазурки, создают впечатление неповторимого образа, для которого шекспировская драма была лишь побудительным импульсом его создания.

Иронические слова Шопена о финале сонаты b-moll как о недлинном «финальчике», в котором левая рука в унисон с правой «сплетничают» после марша, объясняют его нежелание пояснять трагическую суть сонаты. Понимание ее может быть обогатено при знакомстве со «штутгартским дневником» — не предназначенной для других исповедью объятий терзаниями души польского художника.

Он избегал письменного истолкования собственных произведений и одни из немногочисленных строк, относящихся к об-

¹² Karasowski M. Fr. Chopin, S. 91.

¹³ Шопен Ф. Письма, с. 203.

¹⁴ Там же, с. 611.

¹⁵ Корто А. О фортепианном искусстве, с. 240.

¹⁶ Кремлев Ю. Фридерик Шопен. М., 1971, с. 407.

разно-эмоциональному миру его музыки, встречаются в письме к Войцеховскому от 15 мая 1835 года: «Оно [Larghetto концерта ми минор, которое композитор назвал романсом] не мощное, а скорее романтическое, спокойное, меланхолическое и должно производить впечатление ласкового взора, устремленного туда, откуда всплывают в душе тысячи приятных воспоминаний.— Это словно грезы в прекрасную, весеннюю пору, но при луне»¹⁷.

Предпочтение, которое Шопен отдавал в ходе занятия с учеником показу, не исключало и словесных попыток помочь последнему раскрыть содержание музыки с помощью образно-поэтических аналогий, будивших воображение. В целом можно сказать, что в творчестве Шопена заложена скрытая программность, «программа чувств» (Я. Ивашкевич), так как его произведения по своему образному содержанию не могут быть заключены в рамки определенного заглавия, и их смысловое значение превосходит все то, что обычно связывается с избранными композитором жанрами. При раскрытии подтекста музыкального произведения Шопен обращался к творческой фантазии и эмоциональности ученика. Его романтический подход к интерпретации обусловил новый метод преподавания, направленный на воспитание музыканта-артиста.

ИСКУССТВО ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ И «ПЕНИЯ» НА ФОРТЕПИАНО

Выразительность игры польского мастера во многом определялась высокой пианистической культурой звукоизвлечения. Необходимо, однако, заметить, что красивая звучность, равно как и сопоставления звуковых красок, для его творчества не были детерминантой. «Мой милый маленький Шопен,— пишет мастер колорита Эжен Делакруа,— очень негодовал на школу, утверждающую, что значительная часть очарования музыки проистекает от ее звучности. Он рассуждал как пианист»¹⁸. В другом месте дневника живописца встречается высказывание о том, что его друг сильно восставал против школы, отводящей главное место в музыкальном впечатлении звучанию отдельных инструментов, и что он «ненавидел музыку, которая держится только противопоставлениями трюмонов флейтам и гобоям»¹⁹.

Звук возникает с момента прикосновения руки к клавиатуре, которое у Шопена было лишено ударности. Он не принимал звукоизвлечения, выявляющего ударно-молоточковые свойства рояля, то, что Глинка называл «котлетной музыкой» и по пово-

¹⁷ Шопен Ф. Письма, с. 157.

¹⁸ Делакруа Э. Дневник. М., 1950, с. 552.

¹⁹ Там же, с. 567.

ду чего Шопен однажды заметил Листу: «Когда вы не привлекаете публику на вашу сторону, у вас есть чем уложить (*assomter*) ее на месте»²⁰. Шопеновское туше Рудольф Брейтхаупт находил похожим «на староитальянскую технику *mezza voce* (пение вполголоса), чье очарование состоит в чутком намеке на невысказанное...»²¹. «Он никогда не стучал»,— заметил Фредерику Никсу в беседе Гутман²².

Всех слышавших Шопена поражало богатство и широта диапазона его звуковой палитры. «Звучание, извлекаемое Шопеном из инструмента, особенно в певучих местах, было необъятным (*riesengross*), только Филд, вероятно, мог сравниться с ним в этом отношении»,— пишет Микули²³. Говоря о достоинствах игры своего учителя, Дюбуа заметила, что «впечатление блаженства от ясности и нежности» (*limpidité delicate*) в игре Шопена «было несравненно». «Так, не случайно,— по ее мнению,— за легкость, нежность, чистоту, элегантность и грациозность игры Шопена его прозвали Ариэлем фортепиано»²⁴. А. Мармонтель отмечал: «В изумительном искусстве звукоизвлечения и видоизменения оттенков тона, в выразительности и меланхолической манере Шопен был всегда самим собой. У него был совершенно индивидуальный способ аттакирования клавиш, гибкое, мягкое туше, эффекты звучности туманных флюид, секрет которых знал только он»²⁵.

Современников Шопена поражало не только его умение добиваться красивого и разнообразного звучания, но и видоизменять его по своему усмотрению динамически и колористически, благодаря чему в его игре «каждая нота имеет свое значение, мысль, которую он умеет ей придать»²⁶. Не случайно Шопен заметил по поводу пассажей из Фантазии на польские темы: «Они должны казаться симпровизированными, пусть их хорошее исполнение будет следствием совершенного владения инструментом, а не специального разучивания»²⁷. Мастерству видоизменения звука мы учимся у Шопена на его произведениях. Тобиас Маттей, говоря об очаровании шопеновских пассажей, отмечает, что их исполнение основано «на индивидуализации звуков», которая делает игру «бесконечно более интересной по сравнению с немзыкальным и бездумным проигрыванием»²⁸.

²⁰ Кремлев Ю. Эстетика Шопена. — Сов. музыка, 1949, № 3, с. 44.

²¹ Шопен, как мы его слышим / Сост. и общ. ред. С. М. Хентовой. М., 1970, с. 181.

²² Niecks, p. 187.

²³ Ibid., p. 97.

²⁴ Ibid., p. 95.

²⁵ Ibid., p. 98, или Marmontel A. Le pianistes célèbres. Paris, 1878, p. 4.

²⁶ Письма Е. С. Делер. Цит. фонд, оп. 3, ч. 1, № 3094, с. 136 об.

²⁷ Алексеев А. История фортепианного искусства, ч. 2. М., 1967, с. 111.

²⁸ Matthay T. The Visible and Invisible in Pianoforte Technique. London, 1947, p. 141—142.

У слышавших Шопена нередко возникали ассоциативные связи музыки и живописи. Это подтверждает Мармонтель: «Если бы мы искали точки соприкосновения между звуковыми эффектами Шопена и некоторыми приемами художников, то сказали бы, что этот великий виртуоз извлекает звук, как опытные художники трактуют свет и окружающие предметы, воздух»²⁹. Из средств достижения «воздушной» перспективы в музыке Мармонтель выделяет шопеновскую педаль и неповторимое умение видоизменять качество звука посредством пальцевого осязания. Особо он говорит о способности Шопена передавать полутень, звучность, находящуюся на грани между «мечтой и действительностью», что известный французский пианист считал вершиной искусства³⁰. Аналогия музыкальных эффектов с живописными была небезынтересна и Шопену. В беседах с Делакруа им обсуждались общность тонов живописи со звуками музыки, соотношение колорита и рисунка со звуковой перспективой, роль колорита в эстетическом восприятии и т. д. Многообразие пальцевого туше, красочные и многоплановые свойства демпферной и резонирующие левой педали были для Шопена-пианиста частью тех средств тембрального колорирования фортепианной звучности, которые соответствовали представлениям Делакруа о музыкальной красочности.

Из музыки Шопена видно, что звучание рояля для него этим не ограничено. Ему были подвластны имитации грудного виолончельного регистра, валторны, медной группы духовых инструментов, *pizzicato* струнных, хоровое звучание³¹, гибкость арфообразных пассажей, «волыночный» аккомпанемент.

Наряду с тенденцией обогащения тембральных средств фортепиано для пианистической школы романтизма было характерно стремление к певучести. Это отражало основную черту музыкальной культуры первой половины XIX века, известной в истории как эпоха величайшего расцвета вокального искусства. Как тонкий ценитель вокала Шопен прилагал много усилий, обучая певучей манере игры, образцом которой считал пение известных певцов: А. Каталани, Л. Лаблаша, Г. Зонтаг, Дж. Пасты, М. Малибран, Дж. Рубини, П. Виардо, В. Шредер-Девриент, А. Нурри и др. Не случайно в его авторских ремарках преобладают термины певческого искусства (*sotto* и *mezza voce*, *cantilene* и др.). Считая положительно необходимым для пианиста владение мастерством пения на инструменте, он часто давал ученикам советы посещать оперу и даже учиться вокалу. Так, Вере Рубио им было сказано: «Вы должны уметь петь, ес-

²⁹ Marmontel A. *Le pianistes célèbres*, p. 5.

³⁰ Ibid.

³¹ Например, хоральный эпизод Фантазии, соч. 49. Исполнение унисона в мажуре соч. 24 № 4 Шопен, по словам Ленца, уподоблял звучанию женских голосов хора (Алексеев А. История фортепианного искусства, ч. 2, с. 111).

ли хотите играть»³². Это мастерство воплощено Шопеном в его кантилене совершенно особого вида, вобравшей в себя черты плавности и задушевности славянской песенности и пластичности итальянского *bel canto*. От Гутмана известно, что тема этюда № 3 соч. 10 в его исполнении вызвала у Шопена возглас: «О моя родина!»³³. Чудесный образец кантилены — Баркарола — Морису Равелю представлялась синтезом «великолепного экспрессивного искусства великого славянина, итальянца по образованию»³⁴.

Что же лежало в основе шопеновского искусства пения на фортепиано? Прежде всего забота о певучем звучании, при любом динамическом пределе. По словам Штрейхер, «его пальцы извлекали звуки певучие, независимо от того, было ли это насыщенное *forte* или нежнейшее *pianissimo*»³⁵. Затем старание связать отдельные звуки между собой посредством *legato*, осмысленного интонирования и педализации. Сочетание выразительной фразировки, внутренней слитности интонаций и мотивов в пределах мелодии. Передача общей динамической линии и мелодической устремленности фразы при содействии *tempo rubato*. Осязательные свойства руки пианиста, определявшие качество звучания, выполняли роль голосовых связок певца. Руке же Шопен доверяет «живое дыхание» музыки. Ему приписывается высказывание: «...Движение сустава руки при игре сравнимо, в известном смысле, с перерывами дыхания при пении...»³⁶. Одним обобщающим движением руки, как бы на едином дыхании, им объединялись элементы фразы, короткие «мотивы-движения» и большое число нот в позиционных звеньях пассажей. При исполнении протяженных тем придавалось большое значение целесообразным движениям рук, возобновляющим «дыхание» музыки, дабы не нарушить текучесть мелодии в логически неподходящем месте.

Окончание фразировочных лиг у Шопена сопровождалось незначительной амплитудой «освобождающего» движения руки и означало естественное ослабление силы звука при содействии динамических нюансов. Таким путем не нарушалась связь метрически слабых звуков с сильными и достигалась мелодическая непрерывность.

Характерной чертой шопеновского мышления является распространение певучести на всю пианистическую фактуру. Мелодизация музыкальной ткани у него затрагивает басы, гармонический фон, пассажи и интонационно детализированный орнамент. В этой кантиленности проявляется полифоничность шопеновского стиля.

³² Niecks, p. 187.

³³ Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен, с. 204.

³⁴ Шопен, как мы его слышим, с. 137.

³⁵ Niecks, p. 341.

³⁶ Kleczyński J. Chopins grössere Werke. Leipzig, 1898, S. 5.

Вокальные приемы исполнения, напоминающие *trascino* (скольжение голосом сверху вниз наподобие хроматической гаммы), *portamento* (несвязное скольжение от одной ноты к другой) и другие, в сочетании с творчески преломленной итальянской колоратурой довершали силу впечатления слушателей от непревзойденной шопеновской кантилены.

В вопросе искусства пения на фортепиано и разнообразия туше у Шопена было немало единомышленников в лице Гуммеля, Тальберга, Калькбреннера и других, не говоря уже о Листе. По мнению Калькбреннера, способ нажатия клавиши «должен бесконечно видоизменяться в зависимости от различных чувств». Он советовал извлекать из инструмента «столько звука, сколько он в состоянии дать», остерегаясь ударять по нему, так как на рояле «нужно играть, а не боксировать»³⁷. Гуммель в своей методической работе писал: «*Adagio*, как правило, требует певучести, нежности, спокойствия; тут нужно выдерживать, нести, связывать звуки друг с другом и сделать их певучими посредством хорошо рассчитанного давления»³⁸. Заметим, что почти все видные пианисты отвергали жесткий пальцевый удар и высказывались за разнообразие прикосновения пальцев к клавишам в зависимости от желаемого характера извлекаемого звука. По этому поводу приходят на память слова К. Н. Игумнова, смысл которых близок высказываниям музыкантов прошлой эпохи: «Я — непримиримый, старый враг удара по инструменту. Насколько люблю слово „туше“, настолько ненавижу слово „удар“. Клавиши скорее надо ласкать, мягко прикасаться к ним, а не бить их...»³⁹. Хотя в данном отношении у польского мастера было немало единомышленников, по словам Матиаса, «в пении, во фразировке мелодии, в умении выделить тему, создании мелодической „линии“ он был непревзойден»⁴⁰.

Гибкая фразировка, экспрессивная кантилена происходят во многом у Шопена от *bel canto*, особенности которого ему были хорошо известны. Именно с ним связано шопеновское *rubato*.

TEMPO RUBATO

Соблюдение метрономической ровности игры в технической работе над упражнениями и инструктивными пьесами Шопен не распространял на музыку вообще. Его исполнение отличал живой ритм, определявший так называемое *tempo rubato*, один из агогических приемов итальянского пев-

³⁷ Цит. по кн.: Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966, с. 42.

³⁸ Там же, с. 43.

³⁹ Рабинович Д. Портреты пианистов. М., 1966, с. 26.

⁴⁰ Соловцов А. Ф. Шопен, с. 424.

ческого стиля *bel canto*⁴¹. Этому приему присущи два свойства. Во-первых, свободная передача ритма при *rubato* сопровождается заметным чередованием ускорений и замедлений темпа, непременно восполняющим временные пробелы. Во-вторых, возникающие темповые отклонения при передаче мелодического начала проходят на метричной основе аккомпанемента. Шопеновское *rubato*, отмечал Матиас, есть «музыкальная форма [высказывания], которая встречалась у композиторов прошлого (Баха и др.), где темповые отклонения — принципиальное дело»⁴². Действительно, *rubato* встречалось в практике музыкантов XVII—XVIII веков, однако у Шопена оно носит ярко выраженный характер. Его темпо-ритмические отклонения отличаются значительные размеры *accelerando* и *ritardando*.

Частично *rubato* Шопена обязано своим происхождением своеобразию польской народной ритмики, лишенной метрической монотонности. Переноса акцент с первой на последующие доли такта, композитор освобождал музыкальное движение от пут метра. Метрические упоры в таких случаях сопровождаются у него часто продлением синкопированных звуков, за которыми следует стреттное движение более мелких длительностей.

Объясняя характер агогики в произведениях своего гениального современника русскому пианисту И. Ф. Нейлисову, Лист сказал: «Посмотрите на эти деревья! Ветер играет листьями, приводит в волнение их жизнь — дерево остается неподвижным. Таково и шопеновское *rubato*»⁴³. *Rubato* польского художника не являлось ритмической неустойчивостью. Можно привести слова Мошелеса о том, что «игра Шопена никогда не испытывала нарушения такта (*Taktlosigkeit*), но была чрезвычайно обаятельной в своей оригинальности»⁴⁴. Примечательно и высказывание Крамера: «Я не понимаю его, но он играет прекрасно и корректно, очень корректно. Он не дает волю своим чувствам, подобно другим молодым людям, но я не понимаю его!»⁴⁵. Не приемля *rubato*, как его толковали музыканты романтического направления, Крамер, тем не менее, отметил корректность шопеновской игры, лишенной преувеличений в отклонениях темпо-ритмического характера. Известно, что сам Шопен не терпел не только ритмических конвульсий, но и чрезмерных замедлений и применяемых некстати *rubato*. «Он всегда требовал верности строгому ритму и ненавидел всякие промедления и затягивания, неуместные *rubato*, равно как и преувели-

⁴¹ Первая попытка разъяснить *rubato* встречается в предисловии к сборнику мадригалов и арий Джулио Каччини, изданному под названием «Новая музыка» в 1602 г. Более близкое нам объяснение у Пьетро Франческо Този в его труде «*Opinione Cantori antichi e moderni...*» (1723).

⁴² Czarkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy..., S. 406.

⁴³ Niecks, p. 101.

⁴⁴ Ibid., p. 102.

⁴⁵ Lenz, S. 30.

ченные *ritardando*»,— встречаем мы в дневнике Штрейхер⁴⁶. «Прошу вас осадить себя (*Je vous prie de vous assoir*)»,— говорил Шопен в таком случае с легкой насмешкой⁴⁷.

Ему было крайне необходимо сочетание ритмической свободы солирующей партии с ритмической устойчивостью аккомпанемента, делавшее агогические отклонения более рельефными. «Он очень сердился на тех, кого обвинял в неумении соблюдать такт, называя свою левую руку капельмейстером (*maître de chapelle*) и позволяя правой руке блуждать *ad libitum*»,— утверждает Перуцци⁴⁸. «Пусть ваша левая рука будет дирижером и всегда держит такт»,— обычно напоминал он Дюбуа слова, близкие по смыслу высказываниям Леопольда Моцарта⁴⁹. Сплетения перманентно повторяющихся ритмических фигур аккомпанемента импровизационно развивающейся мелодики Шопена усиливали впечатление от метрической устойчивости сопровождения, при котором метроритмические отклонения носят скорее темповый, чем метрический характер.

На произведениях Шопена видно, что его *rubato* часто распространяется на музыку в пределах чередующихся фраз и периодов. При сохранении метричности в таком более крупном плане *rubato* может быть применимо и к сопровождению. В этом случае «ровность» аккомпанемента у него не носила абстрактного характера, а была производным результатом взаимокompенсирующих темповых отклонений при правильном соотношении метрических долей, допускающих перемены частоты метрической пульсации и даже в исключительных случаях ее перебои из-за неподготовленных замедлением фермат. Со свободным чувством метра, например, связаны первые шесть тактов полонеза ми-бемоль минор, соч. 26. *Accelerando* зловеще вопросительных мотивов в нем противопоставляются росо *ritenuto* повторяющихся аккордов, особенно тревожно звучащих при контрастном сочетании замедления темпа и усиления звучности (*ritenuto e crescendo*). Внутренняя напряженность музыки, передаваемая агогикой и динамикой, предшествует взрывной динамической волне, приводящей к трепетному *agitato*. Внезапное ферматоз позволяет резко усмирить стихию мятежного чувства и закончить первый раздел на *piano*. Шопен так объяснял принцип *rubato*, применяемый в крупных масштабах: «Допустив, что пьеса длится столько-то минут, можно частности менять, если в целом соблюдена длительность»⁵⁰.

Шопеновское сопровождение часто насыщено элементом тематизма, а аккомпанирующие голоса вместе с солирующими

⁴⁶ Niecks, p. 341.

⁴⁷ Koczalski R. Frederic Chopin, S. 62.

⁴⁸ Niecks, p. 339.

⁴⁹ Ibid., p. 101—102.

⁵⁰ Ленц В. Великие пианисты-виртуозы нашего времени.— Русская музыкальная газета. Спб., 1910, № 24—25, с. 565.

образуют многоголосную ткань, в которой темпо-ритмические отклонения относятся ко всей фактуре, и забота Шопена о соблюдении такта в аккомпанементе со свободной экспрессией мелодии не дает нам основания приписывать ему узкое понимание этого средства агогики как искусства музыкальной независимости рук. По этому случаю И. Гофман писал: «...Я вижу лишь очень мало случаев, где вы смогли бы применить такого рода искусство, и еще меньше я вижу вытекающих отсюда преимуществ»⁵¹. Таким образом, *rubato* трактовалось Шопеном как диалектическое единство уклончивости и стабильности, при котором метроритмическое постоянство исполнения сопровождается адаптацией ритма и частоты равномерной метрической пульсации к объективным требованиям выразительности.

ОРНАМЕНТИКА

Искусству звукового орнамента Шопен придавал очень большое значение. Украшения для него были средством усиления музыкальной экспрессии, которым необходимо пользоваться с большим чувством меры. Ленц писал: «Если он употреблял какое-нибудь украшение, что случилось редко, всегда это было апофеозом хорошего вкуса»⁵². У Шопена, по словам Микули, была «слабость», проявлявшаяся в том, что, играя при учениках ноктюрны Фильда, он обыкновенно «импровизировал самые очаровательные украшения», но выражал недовольство, когда другой артист позволял себе подобные вольности по отношению к его произведениям, даже если это был Лист⁵³. Если с точки зрения Шопена ноктюрны Фильда иногда и нуждались в некотором обогащении тематизма, то его сочинения настолько совершенны, что не терпят никаких украшательств. Именно это сознание непогрешимости своего вкуса дало Шопену право заявить Листу, что «ему следует играть его сочинения так, как они написаны, или не играть их вовсе»⁵⁴.

Шопеновская орнаментика — неотъемлемое свойство мелодики, особая область неистощимой фантазии композитора. Ее истоки в баховской орнаментации, итальянской колоратуре и в импровизационности польского фольклора. Она выполняет мелодическую и фактурную функции: опеая и расцветчивая опорные ноты мелодии, Шопен обогащает и вариационно развивает свой тематизм посредством мелодического орнаментиро-

⁵¹ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с. 166.

⁵² Из воспоминаний Вильгельма Ленца о Шопене. — Русская музыкальная газета, 1910, № 18—19, с. 458.

⁵³ Niecks, p. 108.

⁵⁴ Ibid.

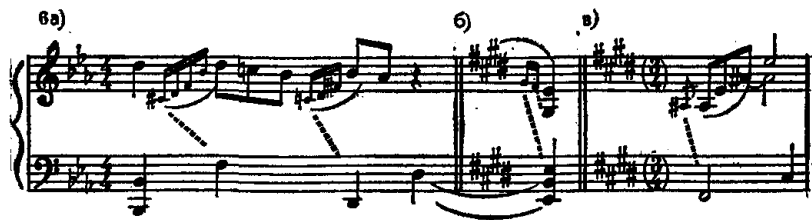
вания; вместе с тем он динамизирует и гармонически насыщает звучание музыкальной ткани с помощью украшений, имеющих не только мелодическое, но и фактурное значение.

Особенно часто звуковое убранство использовалось Шопеном при повторном проведении фраз, что придавало музыке импровизационный характер. Вспомним, например, орнаментальное варьирование в ноктюрнах или каскады узоров в *Larghetto* концерта фа минор.

Мелизмы и сложный орнамент применялись им очень целесообразно, а манера их исполнения аналогична вокальной. По словам Микули, «для исполнения группетто и аподжиатур (форшлагов и задержаний.— В. Н.) он рекомендовал образцы пения итальянских певцов»⁵⁵.

Принцип пения колоратуры староитальянской певческой манеры общеизвестен. Все виды украшений исполнялись с умеренной быстротой при плавном соединении с окружающими их звуками. Этим достигалась пластичность общей мелодической линии. С удовлетворением, например, отметил Шопен в одном из выступлений К. Гладковской два группетто, которые она спела «не так коротко, как Мейерова, а протяжно», словно это были «хорошо пропетые восемь нот»⁵⁶. Время для украшений отводилось (как и у Баха) за счет длительности главной, акцентированной ноты, что относилось к исполнению форшлагов, аншлагов (форшлага снизу, состоящего из двух вспомогательных нот, расположенных вокруг главной ноты), шлейферов (поступенное движение двух-трех вспомогательных нот), мордента, арпеджиато и более сложных украшений.

Вывод относительно манеры игры шопеновской орнаментики согласно нормам раннего классицизма подтверждается рекомендациями Шопена ученикам, встречающимися в тексте его произведений. Их исполнение вместе с басом левой руки продлевает жизнь метрической опоры, а поддержание демпферной педалью насыщает звучание фактуры гармоническими созвучиями. В указаниях Шопена, сделанных им собственноручно в нотах Дюбуа, хранящихся в Парижской консерватории, ясно проводится мысль, что первую ноту украшения в верхнем голосе следует брать с басом в ноктюрне № 1, соч. 37, этюде № 3, соч. 10 и в скерцо ми мажор, соч. 54:



⁵⁵ Niecks, p. 184—185.

⁵⁶ Шопен Ф. Письма, с. 179.



Во втором примере украшение выполняется не только одновременно с басом (*e*), но и *gis* в среднем голосе. В десятом такте ноктюрна до минор, соч. 48, Шопен сделал указание играть восьмые, выписанные мелкими нотами, вместе с аккордом левой руки. Этим подчеркивается их роль как украшения. Стаккатуруя первую четверть, он дает понять, что не нужно *as* соединять с последующим украшением, относящимся не к нему. Связный мелодический ход вниз на нону им доверят педали (приводим пример из оксфордского издания под редакцией Эдуарда Ганша):




Указанные пометки касаются преимущественно фактурных орнаментов. Форшлаг же, исполняемые за счет времени основной ноты, в исключительных случаях нотировались им в музыке медленных темпов мелкой четвертной нотой (Полонез-фантазия, такт 135; прелюдия фа-диез мажор, тт. 7 и 9; прелюдия си-бемоль минор, т. 2). Эти длинные форшлаг редко встречаются в его кантилене и соответствуют напевному, скорбно-сосредоточенному или патетическому характеру мелодики. Так, например, не представляется возможным «игривое» исполнение форшлага в восьмом такте этюда № 6 соч. 10.


На практике, вопреки распространенному мнению, далеко не все украшения Шопена играют согласно раннеклассической манере. Как правило, чисто мелодические украшения у него выполнимы за счет длительности звука, предшествующего украшению, что считалось нормой для певческих школ начала XIX века.

Вопрос исполнения трели с основной или с верхней вспомогательной ноты у Шопена находит свое решение в зависимости от контекста. Если главной ноте трели предшествует форшлаг:

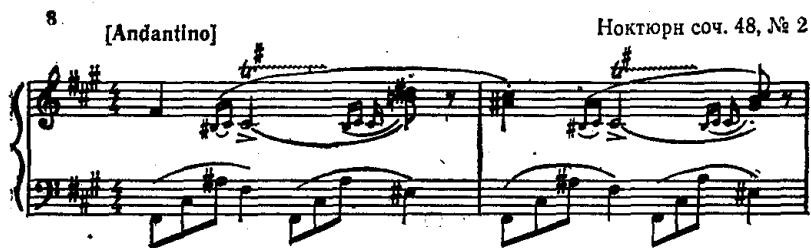
 , шлейфер из трех нот, последняя из которых является верхней секундой главного звука:  , шлейфер из двух


нот и упомянутого форшлага:  , а также шлейфер из

двух нот, последняя из которых предваряет основную ноту:

 , то трель всегда необходимо начинать с верхней вспомо-

гательной ноты. В остальных случаях, чтобы не исказить мелодический рисунок, трель следует играть с основной ноты. Нередкое проставление Шопеном форшлага на уровне главной ноты трели свидетельствует о том, что он пользовался также и этим видом трели. Завершение нередко данного украшения нахлагом Шопен выполнял по классическому образцу в счет длительности трели:



Иногда вместо мордента () он пользовался знаком трели (*tr.*). Это объясняется тем, что в быстром темпе из-за недостатка времени трель выполняли лишь как мордент, рассматривавшийся музыкантами как кратчайшая форма трели.

Сходство шопеновской орнаментики с итальянской колоратурой наблюдается в ряде творчески претворенных им приемов исполнения, таких, как *scivolo* (скольжение вниз по ступеням хроматической, диатонической гаммы, наподобие глissандо), *agreggiato* (арпеджированный аккорд, исполненный как бы на одном дыхании *legato*), *volantino* (восходящие и нисходящие гаммообразные пассажи от заданного тона, играемые очень легко и очень отчетливо, *perlé*), *cercar il tuono* (поиски звука в виде перехода от одной ноты к другой через промежуточную ноту, относящуюся к данной гармонии), *portamento* и др. При исполнении такой орнаментики необходимо иметь в виду ее вокальную природу, исключающую бравурную моторику, лишенную поэтического смысла.

О ТЕМПАХ

В выборе темпов Шопен избегал крайностей. Он был против чрезмерно быстрого и медленного движения музыки, равно как и против необоснованных ускорений и замедлений. В слишком быстрых темпах музыкальное развитие его произведений утрачивает естественную плавность, а

пассажи — мелодическую выразительность. Статичность же несвойственна ему вовсе. Поэтому произвольная трактовка темпа шопеновских сочинений, в которых их характер и музыкальное изложение сами определяют тот или иной темп, обычно противоречит авторскому замыслу. В этой связи упомянем обозначение Шопеном *Largo* к прелюдии ми-бемоль минор, которое отсутствует во всех изданиях, кроме оксфордского (настоящий же ее темп *allegro*). Названная прелюдия по содержанию и фактуре родственна финалу сонаты си-бемоль минор, и *Largo* в упомянутом случае — предписание для Стирлинг, чтобы она учила пьесу в медленном темпе, а не результат пересмотра композитором характера музыки прелюдии, как это представлялось А. А. Соловцову.

Примечателен для Шопена прием кратного соотношения темпов в эпизодах или частях его произведений, встречаемый у музыкантов баховского времени. Вспомним *Doppio movimento* в Фантазии, в первой части сонаты си-бемоль минор, ноктюрнах фа-диез мажор, соч. 15, и до минор, соч. 48.

Шопеновские метрономические указания порой не соответствуют темпам, в которых мы привыкли воспринимать его музыку, и объяснением тому служит несколько причин. Во-первых, в индивидуальном ощущении характера движения музыки допустимо в некоторой степени отклонение от предлагаемого темпа. Во-вторых, словесные темповые обозначения у Шопена не всегда совпадают с метрономическими. В подтверждение этого Пауль Бадура-Шкода, например, приводит темпы *Larghetto* концерта фа минор, соч. 21, с метрономическим указанием $\text{♩} = 56$, ноктюрнов до-диез минор, соч. 27 № 1 — $\text{♩} = 42$, ре-бемоль мажор, соч. 27 № 2 — $\text{♩} = 56$ и этюдами мажор, соч. 10 № 3, в первом его издании — $\text{♩} = 100$ (!). На этюде соч. 10 № 3 Бадура-Шкода показывает «эволюцию» в расхождении словесного и метрономического указаний: «В названном этюде соч. 10 № 3 в рукописи было темповое замечание „*Vivace*“, замененное позднее на „*Vivace ma non troppo*“, в первом издании окончательно уступившее место „*Lento ma non troppo*“, где *Lento* не соответствует метрономическому указанию: $\text{♩} = 100$ »⁵⁷. Пересмотр Шопеном собственных темповых обозначений — явление не редкое. Когда в прелюдии си минор композитор зачеркивает *Largo*, заменяя его на *Lento assai*, то, по мнению Артура Хедли, «просто предлагает играть ее очень медленно — указание, которому ни один пианист из ста не следует»⁵⁸. В этюде соч. 10 № 9 первоначально указанный в автографе темп *Presto* уступил место *Allegro molto agitato*, упреждающему чрезмерную быстроту исполнения.

⁵⁷ Badura-Skoda P. Schlanker, meine Herren! Chopin Jahrbuch. Wien, 1956, S. 22.

⁵⁸ Frederic Chopin: the man. London, 1966, p. 20.

Несоответствие метрономических указаний Шопена с нашим представлением о его темпах отчасти объяснимо тем, что гулкая акустика современных залов и инструменты, требующие значительных усилий при звукоизвлечении, понуждают многих пианистов придерживаться более умеренных темпов. Не нужно забывать, что Шопен сочинял и исполнял музыку на инструментах с более податливой клавиатурой⁵⁹ и редко выступал в больших залах.

ДИНАМИКА

Шкала динамических указаний Шопена включает в себя *ppp* и *fff*. Под его пальцами инструмент, как выразился Луи Винней, переживал тысячу превращений — «от нежного туше, которое можно сравнить с паутиной, до эффектов самой величественной силы...»⁶⁰. Однако предпочтение им оказывалось средним градациям динамики. В занятиях с учениками Шопен уделял много внимания *mf*, *mp*, *p*, *sotto voce*, *mezza voce*. Он не любил громкой игры и ценил больше внутреннюю логику музыкального развития. По словам Гутмана, его учитель «играл в основном тихо и весьма редко *fortissimo*. Полонез ля-бемоль мажор, например, он не исполнял с такой силой, как мы привыкли его слышать. Так, известные октавные пассажи он начинал *pianissimo* и продолжал без сколько-нибудь заметного усиления звучности»⁶¹.

Шопеновское *forte* находилось в прямой зависимости от *piano* и достижение впечатления громкой игры не требовало больших физических затрат от мастера тончайших звуковых градаций. Можно, например, привести слова Мошелеса: «...*Piano* Шопено было так нежно, что он не нуждался... в громком *forte* для достижения желаемого контраста»⁶². Игра Шопена служит поучительным примером установления гармоничного согласия между физическими данными пианиста и стилем его игры. Будучи не в состоянии физически достичь большой силы звучания, в которой нуждаются многие его произведения, он редко прибегал к ней и играл их своим «иллюзорным» *forte*, оптимальность которого носит не абсолютный, а психологический характер. «Те, кто слышал Шопена,— рассказывает Матиас,— могут сказать, что ничего подобного они не встречали.

⁵⁹ Шопен говорил: «...Когда я достаточно здоров, для того чтобы найти свое собственное звучание, мне нужен один из инструментов Плейеля» (Niecks, p. 105). От Ленца известно, что его учитель никогда не давал уроков на другом инструменте, а его ученики «должны были обзавестись Плейелем» (Ibid., p. 104).

⁶⁰ Шопен Ф. Письма, коммент. на с. 300.

⁶¹ Niecks, p. 97.

⁶² Ibid.

Какая виртуозность! Какая сила! Да, какая сила! Но она длилась несколько тактов; и какой подъем и вдохновение! Все человеческое существо вибрировало. Инструмент жил интенсивней жизнью. Это вызывало в вас дрожь»⁶³.

Распространена точка зрения музыковедов, объясняющая нелюбовь Шопена к громкой игре только его физической слабостью; однако это не совсем верно, так как характер шопеновской динамики во многом определялся характером и эстетикой его игры. Сам Шопен как-то весело заметил: «Существует всеобщее мнение, что у меня слишком тихая игра или, лучше сказать, слишком деликатная для не привыкших к подобной игре здешних музыкантов. Такой упрек вызван моим нежеланием дурно обращаться с инструментом: нельзя достичь прекрасного только с помощью силы»⁶⁴. Дело, конечно, не только в нежелании «дурно» обращаться с фортепиано. Шопен никогда не упускал из виду психологию слушателя как активного сопереживателя, соучастника исполнительского процесса. И понятны слова Е. Шереметевой, писавшей 30 октября 1842 года о своем впечатлении от игры этого удивительного художника на одном из уроков: «Сознаешь, что он гений несравненно более высокий, чем те, которые ошеломляют и надолго утомляют. Он может играть весь день, и не скажешь: „Довольно!“». — Все эти звуки идут прямо к сердцу...»⁶⁵.

В рецензии на первое выступление Шопена в Вене сообщается, что его игра носила характер «известной скромности», что он «маркирует лишь слабо, как человек, беседующий в обществе рассудительных людей без какого бы то ни было риторического апломба, считающегося необходимым у виртуозов»⁶⁶. Немцам его манера игры *mezza voce* была непривычной, так как казалась слишком утонченной для их слуха, привыкшего к *forte* абсолютного звучания и к *piano* малой дифференциации. Не случайно сам Шопен впоследствии связывал громкую игру с немецкой школой. От Хипкинса мы узнаем, что, прослушав Арабеллу Годар (семи — девятилетнюю девочку), Шопен сказал: «Почему она играет как немка?» Последними его словами, относящимися к матери Арабеллы, были: «Никогда не позволяйте ребенку играть громко»⁶⁷. Шопен ясно представлял себе отрицательное последствие чрезмерного использования громкой звучности. К тому же как артист, наделенный строжайшим чувством меры проявления эмоций, по словам Листа,

⁶³ Hedley A. Chopin. London, 1947, p. 119.

⁶⁴ Badura-Skoda P. Op. cit., S. 17.

⁶⁵ Письма Е. С. Делер, с. 137.

⁶⁶ Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен, с. 153.

⁶⁷ Hipkins. How Chopin played, p. 6.

Не принимая характера динамики немецкой школы своего времени, в целом Шопен относился к ней с большим уважением, о чем свидетельствуют слова, сказанные им Ленцу: «Есть только одна школа, немецкая...» (Ganche E. Frédéric Chopin. Paris, 1937, p. 337).

«настороженный в отношении всего, касающегося интимных реликвий», он избегал эмоциональных и связанных с ними динамических излишеств. Вот почему энергия его игры была лишена грубости, а нежность — жеманства.

Сознавая связь исполнительского процесса с реакцией слушателя, Шопен обращался к его духовному миру и воображению. Своей игрой он как бы увлекал слушавшего к музыкальным красотам, давая ему пищу для собственной эмоциональной оценки слышимого. Для того чтобы активизировать ответную реакцию аудитории, Шопен обходился без всякого рода преувеличений и аффектации. Именно в таком смысле следует истолковать ответ Шопена Ленцу, вызванный критическими замечаниями последнего по поводу исполнения сонаты Бетховена ля-бемоль мажор, соч. 26: «Я намекаю (*j'indique*)... слушатель сам должен довершить (*parachever*) всю картину»⁶⁸.

Игра Шопена была исполнена внутреннего огня. Ему не нужна была громоподобная звучность. От его музыки, как выразился Бадюра-Шкода, исходит «внутренняя динамика напряжения, а не простой расход энергии», и иной пианист, исполняя ее на *piano*, достигает большей выразительности, чем кто-либо другой при *forte*⁶⁹. Исходя из этого, Бадюра-Шкода рекомендует (к чему присоединяемся и мы) пианистам в своей работе упражняться дополнительно в рамках динамической шкалы, свойственной шопеновской манере игры.

Шопеновское *ff* соответствует обычному *mf*

» *f* » *mp*

» *p* » *pp*

» *pp* » на грани предела слышимости.

Шопен необычайно тонко владел звуковыми градациями в рамках *piano*, что является характерным признаком мастерства истинных музыкантов прошлого и настоящего времени (Лист, Ан. Рубинштейн, Падеревский, Скрябин, Дебюсси и др.). Искусство тихой игры позволяло ему не только достигать впечатления *forte* при незначительной затрате усилий, но и обогащать звуковую палитру фортепиано разнообразием красок, таящихся в пределах *piano*, легкого, но не беззвучного. Хипкинс сообщает: «Его нюансы представляли собой видоизменения звука, уменьшавшегося до слабейшего, но всегда отчетливого *pianissimo*»⁷⁰. О шопеновском *piano* говорит и Перуцци: «Крайняя утонченность была особенностью, а *pianissimo* удивительно: каждая нота ясна, как звук колокольчика»⁷¹.

Был бы неверным вывод, что Шопен требовал от учеников исполнения исключительно в «тихих тонах». Неприятие дина-

⁶⁸ См.: Lenz, S. 39.

⁶⁹ Badura-Skoda P. Op. cit., S. 18.

⁷⁰ Hipkins, p. 5.

⁷¹ Niecks, p. 339.

мических излишеств не означало для него отказ от *forte* вообще. Со слов очевидца Н. Ф. Христианович рассказывает о случае с молодым пианистом, который, стараясь произвести хорошее впечатление, нажал левую педаль и прожужжал, почти прошептал страстное, энергическое скерцо си минор. Когда он кончил, Шопен «...измерив своими насмешливыми голубыми глазами трехсаженного пианиста, сказал с худо скрытой досадой, но с шутилой, милой улыбкой: „Будь у меня ваши мускулы, как бы я приударил!“»⁷².

Игру и музыку выдающегося художника отличали разнообразие и выразительность динамических оттенков и кульминаций. В динамических нюансах, по свидетельству Микули, Шопен был чрезвычайно требовательным к передаче «постепенного увеличения и уменьшения силы звучания». Его динамике свойственна волнообразная природа. Неоднократно слышавший игру Шопена Хипкинс отметил не только зависимость его *forte* от тончайшего *piano* и *pianissimo*, но и «всегдашнюю волнообразную линию» (*always a waving line*) в *crescendo* и *diminuendo*⁷³. Звуковые нарастания и спады в музыке и игре польского мастера часто сочетались с ускорениями и замедлениями, с *tempo rubato*, о чем Мошелес писал: «...В его игре не чувствуется недостатка оркестровых эффектов, требуемых немецкой школой, вместе с тем она движима увлеченностью певца, который следует не столько за аккомпанементом, сколько за своими собственными порывами»⁷⁴.

Относительная динамическая разряженность, встречаемая в некоторых пьесах и музыкальных эпизодах композитора (первые темы баллад фа- и ля-бемоль мажор; начальный период симажорного раздела скерцо си минор; прелюдия ля мажор и ля минор и т. д.), выражает состояния покоя, затаенность эмоций, размышления. Но музыкальная драматургия Шопена связана с интенсивными переживаниями, передаваемыми многообразной кульминационной динамикой. Его кульминации условно можно свести к трем типам: 1) кульминации, возникающие в результате постепенного и продолжительного нагнетания силы звучания (например, в разработке первой части сонаты си-бемоль минор); 2) кульминации-«вспышки» как следствие внезапного и кратковременного усиления звучности (это имеет место в конце первой баллады или ноктюрна соч. 9 № 1). Матиас обращал внимание на то, что в игре его учитель обладал необычайной силой, проявлявшейся словно «вспышки»⁷⁵. На фоне средних звуковых градаций эруптивная динамика производила на слушателей сильное впечатление. 3) Как об особых,

⁷² Христианович Н. Ф. Письма о Шопене, Шуберте, Шумане. М., 1876, с. 22.

⁷³ Hipkins, p. 7.

⁷⁴ Moscheles Ch. Op. cit., vol. 2, p. 53.

⁷⁵ Niecks, p. 97.

«несиловых» кульминациях, подчеркнутых минимумом звучности, говорит В. Цуккерман о «тихих» шопеновских кульминациях, отмеченных нередко композитором *dolcissimo* и *delicatisimo*⁷⁶. Они передают интимную лирику разнообразных оттенков. Среди них музыковед образно перечисляет кульминации «глубокого раздумья» (прелюдия си минор, тт. 13—14), «особой утонченности и затаенности чувства» (ноктюрн ми мажор, т. 20), «прощального и тоскливого замирания» (эюд ля-бемоль мажор, соч. 25, т. 11 от конца) и т. д.⁷⁷. Истайвания, замирания звучания в кульминации — характерный вокальный прием, успешно используемый также в инструментальном исполнении.

Помимо *crescendo* и *diminuendo* Шопен применял *rinforzando*, *sforzando*, *smorzando*. При использовании очень разнообразных акцентов, как пишет Карасовский, преувеличения в акцентировании были Шопену ненавистны, поскольку, по его мнению, это «лишает игру поэзии и придает ей оттенок дидактического педантизма»⁷⁸.

Частое выделение синкоп у Шопена сопутствовало артикуляционным и гармоническим моментам.

9а) [Tempo di Marcia]

Фантазия, соч. 49



б) [Largo]

Соната соч. 35, ч. III



в) [Allegro]

Эюд соч. 10, № 2



⁷⁶ Цуккерман В. Заметки о музыкальном языке Шопена. — Фридерик Шопен. Статьи и исследования. М., 1960, с. 64.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Niecks, p. 187.

В акцентах на третью и вторую долю в мазурках проявляется национальный характер его музыки. Подобные акценты на слабых долях такта вызывали удивление у его современников. Шарль Галле сообщил Никсу об интересном споре между ним и Шопеном по вопросу акцентирования. Он заметил автору мазурок, что тот часто играет их на $\frac{4}{4}$ вместо $\frac{3}{4}$. Шопен сначала этому не поверил, а потом допустил справедливость замечания и, рассмеявшись, сказал, что «это национальная особенность»⁷⁹. Оживленный диспут вызвал Мейербер, оставшийся при своем мнении: мазурка соч. 33 № 3 написана...на две четверти!

АППЛИКАТУРА

О том, какое решающее значение Шопен придавал правильной аппликатуру, убедительно сказано в «Метод» (см. л. 10). Шопеновская аппликатура необычайно осмысленна музыкально и вместе с тем удобна для игры. «Прелестен. Но для пальцев ужасен», — писал Шопен 18 сентября 1830 года Т. Войцеховскому о квинтете Л. Шпора из-за невозможности для себя найти аппликатуру к фортепианной партии⁸⁰.

Художественная необходимость обусловила новые принципы применения пальцев, не совпадавшие с представлениями об аппликатуру таких музыкантов, как Калькбреннер (хотевший пройти с Шопеном трехлетний курс занятий, чтобы поправить «злоупотребления» в аппликатуру), Мошелес, Мендельсон и др. Интересна в этой связи заметка об игре Шопена в английской газете «Edinburg Advertiser» от 6 октября 1848 года. «Выступления г-на Шопена требуют самого тонкого описания, ибо никто не сравнится с ним в утонченности звучания или в легкости пассажей. Они кажутся восхитительными для слуха, привыкшего к „молоткам и клещам“ современной школы. Не в наших возможностях проникнуть в его систему игры, но мы можем заметить, что в то время как все другие пианисты стараются уравнивать свои пальцы в силе, г-н Шопен задается целью утилизировать их возможности. Исполнение им гамм, трелей, равно как способ скольжения пальца с одной клавиши на другую и перекладывание третьего пальца за четвертый, соответствуют этой идее»⁸¹.

Вот общеизвестные принципы шопеновской аппликатуры: охват возможно большего количества клавиш при одном положении руки, принципиально новое использование крайних пальцев на черных клавишах, взятие нот первым пальцем после

⁷⁹ Niecks, p. 102.

⁸⁰ Шопен Ф. Письма, с. 173.

⁸¹ Bone A. Jane Wilhelm Stirling. London, 1960, p. 81.

пятого и наоборот, связанное со сменой позиции руки и с попеременным чередованием расширенного и собранного ее положения; последовательное извлечение одним пальцем нескольких звуков как при скольжении с черной клавиши на белую, так и при переходе с одной белой клавиши на другую; перекладывание через короткие пальцы более длинных; использование звуковых возможностей каждого пальца. Данные аппликатурные принципы можно проиллюстрировать следующим образом:

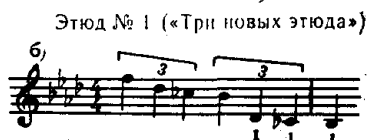
1. Безограничительное применение первого и пятого пальцев на черных клавишах, позиционная аппликатура:



2. Взятие двух нот одним пальцем одновременно:



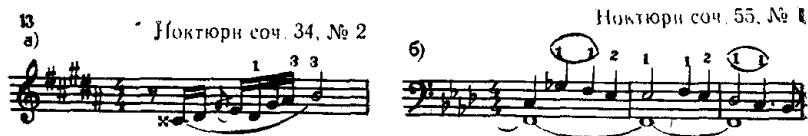
3. Использование одного пальца на разных клавишах с целью добиться эквивалентности каждого звука:



4. Скольжение пальцев с черной клавиши на белую:

13 а) Ноктюрн соч. 34, № 2

б) Ноктюрн соч. 55, № 1



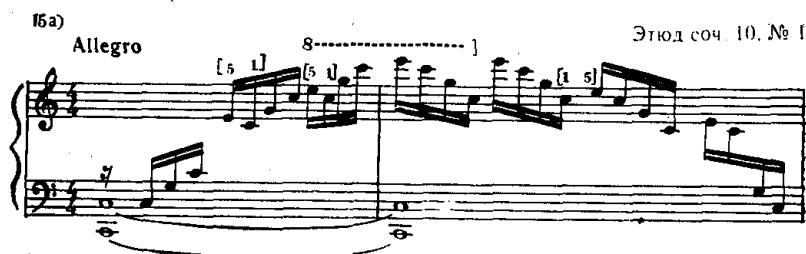
5. Аппликатура широких расстояний:

И [Allegretto] Этюд соч. 10, № 11



6. Частая смена широкого и тесного расположения пальцев на клавиатуре, использование последований первого и пятого пальцев:

15а) Allegro Этюд соч. 10, № 1

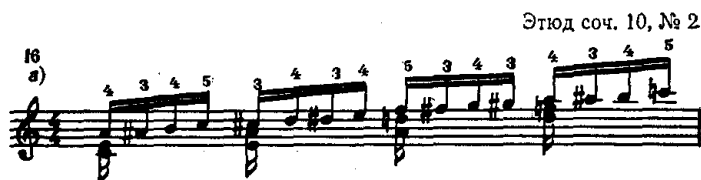


б) [Andante] Ноктюрн соч. 55, № 1



7. Перекрещивание и перекладывание пальцев, практиковавшиеся клавесинистами и избегаемые школами классического направления:

16 а) Этюд соч. 10, № 2

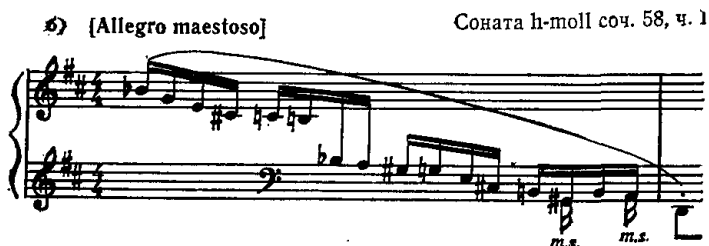




8. Беззвучная подмена пальцев на одной клавише при абсолютном *legato*:



9. К распределению и перераспределению нотного материала между обеими руками Шопен почти не обращался, предпочитая удобству игры целостность фактурных пластов:



Шопеновская аппликатура — поучительный пример согласованности данного исполнительского средства с эстетикой и стилем композитора, его пианистической индивидуальностью.

Педальные находки своих предшественников Шопен наряду с Листом и Шуманом развил и довел до уровня богатейшей палитры красок фортепиано⁸². Употребление им педали в сочетании с гармоническим фоном к поэтическому *cantabile*, разнообразной динамикой и артикуляцией; контрасты педальной и беспедальной звучности — подлинное художественное открытие, в дальнейшем получившее свое развитие в фортепианном творчестве Дебюсси, Равеля, Скрябина и др. Широкое применение демпферной педали было обусловлено желанием обогатить фактуру и колорит. Невозможно добиться одними руками того богатства и объемности многопланового звучания, которые могут быть достижимы при участии педали этого вида⁸³. Сознывая, что не все доверенное лишь рукам звучит хорошо, Шопен, например, отвергает первый вариант своего этюда ля-бемоль мажор, соч. 25 № 1, где ноты верхнего голоса выписаны четвертями. В результате такого изложения наметилась слишком четкая грань между мелодией и гармоническим фигурационным фоном. Недовольный первоначальной записью, он зачеркивает штили. Мелодический контур от этого не пострадал: он словно рождается из недр гармонии, а движение музыки приобретает полетность.

Если еще принять во внимание тот факт, что изображение Шопеном длительности звука, паузы и штриха *staccato* и *portato* нередко приурочено к использованию демпферной педали, то становится совершенно ясно, что запись его музыки неразрывно связана с педальным замыслом ее исполнения, без чего в большинстве случаев оно невозможно. Как иллюстрацию к данному утверждению можно привести забавный случай с Шопеном, оказавшимся беспомощным за инструментом, педали которого были временно изъяты. «Однажды на одном из званных вечеров в Париже его попросили сыграть. Согласившись, он, к своему удивлению, обнаружил отсутствие педалей. Их отослали на ремонт. Дилемму (играть или нет) разрешил Лист, случайно оказавшийся там же. Он заполз под рояль и, в то время как Шопен играл, приводил в движение механизм, к которому должны были быть прикреплены педали, так искусно,

⁸² Определяющую роль в возникновении романтической трактовки педализации сыграли приемы бетховенского стиля исполнения. Эстетическая оправданность задержания басов при смене или смещении разных гармоний контрастной педализации, продления звучания на паузе, взятия демпферной педали при игре *staccato* и *portato*, сочетания гармонии с неаккордовыми звуками после Бетховена стала очевидной.

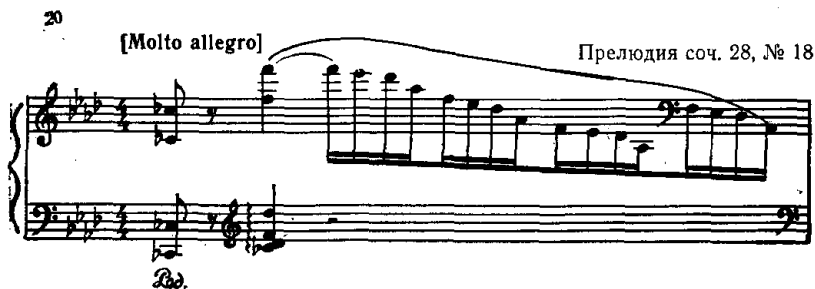
⁸³ Впечатление «стереозвучания» фортепиано создавали у слушателя Бетховен, Фильд, Крамер, Мошелес и другие музыкальные предшественники, но оно еще не превращалось у них, как у Шопена, в неотъемлемую стилевую черту.

что их отсутствие вовсе не чувствовалось! Он шел на „унижение“ ради победы своего друга»⁸⁴.

При выделении мелодии из окружающего гармонического фона, который требовалось слегка затушевать, Шопен советовал более частое нажатие педали, сочетающееся с заметным динамическим различием мелодии и аккомпанемента. Заботясь о гармонической насыщенности фактуры, он не отказывался от секундowych наслоений, которые в общей звуковой атмосфере придают исполнению особую окраску. Последнее проведение темы в прелюдии № 11 соч. 28, например, исполняется на одной педали, растворяющей мелодические очертания в гармонии тонического грезвучия си мажора. Подобную педаль Мартинсен называл «затушевывающей», так как с нею контур линий мелодии расплывается:



Беспедальная звучность использовалась как контраст к педальной и была своеобразным колористическим средством. В следующем случае сочетается одновременно контраст различных артикуляционных приемов с противопоставлением педальной и беспедальной звучности. Staccato и отсутствие педали при исполнении заключительных шестнадцатых придают большую динамичность и рельефность музыкальному окончанию прелюдии № 18 соч. 28:



⁸⁴ Fink H. Chopin and other musical essays. New York, 1889, p. 28.

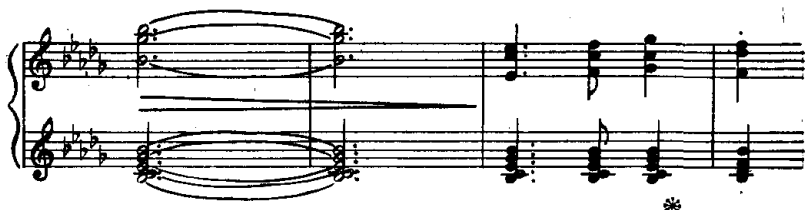


Единственное во всей ля-минорной прелюдии педальное указание отражает желание Шопена выделить скорбную тему из окружавшего ее звукового фона и сообщить ей строгий беспедальный колорит:



Противопоставление беспедальной и педальной звучностей в скерцо си-бемоль минор в сочетании с регистровым и динамическим контрастом придает музыке необычайную выразительность:





Левая педаль была для Шопена прежде всего средством колорита, а не динамики. *Piàno* он учил извлекать без ее помощи, преимущественно пальцами. Как о недостатке игры говорит он о том, что молодой Тальберг *piàno* выполняет «педалью, а не рукой»⁸⁵. Указаний брать левую педаль, к сожалению, в авторских ремарках почти нет, а ведь современников Шопена изумляло его искусство применять левую педаль раздельно и одновременно с правой. Мармонтель пишет: «Шопен пользовался педалями с чудесным чувством меры. Он часто сдвигал их, чтобы добиться нежной, завуалированной звучности. Но еще чаще он употреблял их поочередно для блестящих пассажей, выдержанных гармоний, глубоких басов, пронзительных, сверкающих аккордов или, кроме того, он пользовался одной малой педалью для легких шелестов»⁸⁶. В экземпляре Людвиги Енджеевич есть шопеновская запись карандашом *in due Ped.*, то есть правая педаль вместе с левой, сопутствующей исполнению орнаментальных пассажей *dolcissimo*, а также *smorzando* коды ноктурна соч. 15, № 2.

Педаль, как кисть, была для Шопена средством «дыхания» музыки. Моменты ее смены и снятия для него не менее важны, чем определение границ фразировки. Отчасти этим можно объяснить то, что он нередко довольствовался проставлением прямой педали, хотя им применялись все виды педализаций: запаздывающая педаль, прямая, неполная (полу- и четвертьпедаль). Он избегал обозначений запаздывающей педали, не говоря уже о более тонких ее видах, и предоставлял исполнителю возможность самому определить время и степень ее нажатия, понимая, насколько это тонкое и сложное искусство.

Применение педали для него не значило злоупотребления ею или ее недостаточности. Штрейхер вспоминает: «Он также достиг высшего мастерства в применении педали и был необычайно строг в отношении ее неправильного использования...»⁸⁷. Воздерживаясь от слишком частых педальных наслоений, Шопен, однако, нередко исполнял на одной педали различные пассажи и мелодии с негармоническими нотами на фоне общей гармонии.

⁸⁵ Шопен Ф. Письма, с. 203.

⁸⁶ Marmontel A. *Le pianistes célèbres*, p. 4—5.

⁸⁷ Niecks, p. 341.

а) [Presto con fuoco]



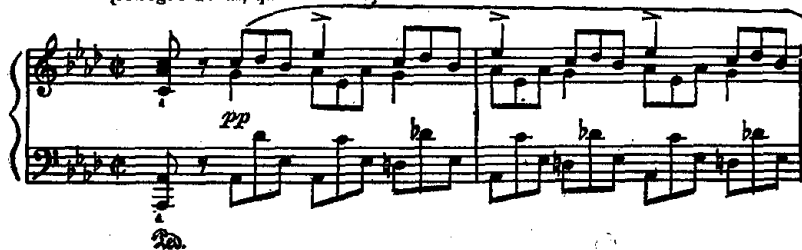
б) [Allegro maestoso]

Полонез-фантазия, соч. 61



Характерная разновидность педали — «звукописная» (термин Мартинсена) — подчеркивает бушевание гаммообразных пассажей ре-минорной прелюдии. Красочное смешение тонок-доминантовых гармонических функций на органном пункте из экспромта № 1, соч. 29 свидетельствует о том, что чистота гармонии для Шопена не была исключительным критерием правильности педализации.

[Allegro assai, quasi Presto]



Несравненный поэт фортепиано много уделял внимания мастерству применения педали, считая, что «верному ее использованию учатся всю жизнь»⁸⁸.

АРТИКУЛЯЦИЯ И ФРАЗИРОВКА

Уподобляя музыку человеческой речи с присущей ей смысловой цельностью и пунктуацией, Шопен в занятиях с учениками обращал внимание как на достижение взаимосвязи элементов музыкальной речи («Один абстрагированный звук не создает музыки, как отдельное слово не создает языка»), так и на ее синтаксическое членение. Определение границ фраз и ее составных частей обуславливали, по его мнению, музыкально осмысленную игру. «Плохая фразировка псевдомузыканта,— говорил он,— показывает, что музыка не его родной язык, а что-то чуждое, непонятное ему, и что, следовательно, он подобен чтецу, говорящему на языке, которого не знает»⁸⁹. Вычурной фразировке им предпочиталась естественная, лишенная фальши и декламаторства. Советуя ученикам: «Играйте, как вы чувствуете», он — пишет Микули,— «ненавидел то, что называется ложным чувством»⁹⁰. После исполнения Ленцем темы вариаций первой части сонаты Бетховена ля-бемоль мажор, соч. 26, первоначально пройденной с Листом, Шопен заметил: «...Разве можно говорить так напыщенно (*si declamatoirement*)?»⁹¹. Большое внимание он уделял передаче фраз широкого дыхания, о чем сказано в разделе «Искусство звукоизвлечения и „пения“ на фортепиано».

В занятиях с учениками Шопен проходил сочинения Баха, Скарлатти, Моцарта, Бетховена, Вебера; с «Хорошо темперированным клавиром» не расставался всю жизнь. Но ведь исполнять такие произведения, как прелюдии и фуги Баха, сонаты Моцарта, невозможно, не зная артикуляционной закономерности стиля этих композиторов. Хотя артикуляция в то время не была разработана как теория, прозорливость и интуиция, классическая организованность музыкального мышления, воспринятая с детства от Войцеха Живного при изучении Баха и Моцарта, открывали ему многое в понимании творчества музыкантов прошедших эпох. Обращаясь к Фонтане, он писал: «И так как я ничем не занят, то вношу исправления в парижское издание Баха, не только ошибки *grave и g'a*, но также правлю и ошибки, узаконенные теми, которые якобы понимают Баха (я не претендую на то, что понимаю лучше, но убежден, что иног-

⁸⁸ Из воспоминаний Перуцци.— Niecks, p. 341.

⁸⁹ Свидетельство Микули.— Ibid., p. 187.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Русская музыкальная газета, 1910, № 18—19, с. 462.

да угадываю)»⁹². Не исключено, что речь здесь идет об исправлении неточностей и артикуляционных, ибо отсутствие баховских указаний на этот счет порождало различные толкования редакторами его музыки.

Шопеновская артикуляция связана не с одним лишь разнообразием приемов игры. Тот или иной прием еще не сообщает исполнению нужную выразительность. Вокально-речевое начало музыки Шопена вызывало различные выразительные средства артикуляции. Немаловажную роль в этом, как уже говорилось, играют членение и объединение элементов музыкального языка. Обращают на себя внимание проставленные Шопеном штрихи, в частности лигатура, встречаемые в рукописях и первых изданиях композитора. Его лиги означали не только игру *legato*, а выполняли различные функции. Фразировочными лигами связывались тематические звенья в крупные построения, передающие единое динамическое и мелодическое развитие. В рукописи баллады фа мажор, например, в самом ее начале (*Andantino*) лиги носят фразировочный характер. С конца такта 18 до начала такта 25 — в то время как в партии правой руки сквозная лига подчинена мелодической горизонтали, в левой — лиги по двутактам связаны с передачей гармонических отклонений. При исполнении данного места было бы неверным унифицировать лиги партий правой и левой руки. Шопен оказывал предпочтение фразировочным лигам. Для него было важнее не разобщение музыкальных мотивов, а их сцепление в широкие кантиленные линии. Тем не менее в особых случаях членение фраз на мотивы и интонации им передавалось артикуляционными лигами в сочетании с межмотивными и внутримотивными цезурами.

В изложении темы главной партии первой части сонаты си-бемоль минор Шопен не прибегает к фразировочным лигам, хотя ее первоначальное проведение есть шестнадцатитактовый период. Для него было важно передать трепетный характер музыки, ее учащенное дыхание с помощью артикуляционных лиг.

Противопоставление фразировочной лиги лигам артикуляционным служило Шопену средством различительного произношения тематических фаз. Подобное противопоставление лиг в Фантазии выражает две контрастные эмоциональные сферы, а также способствует сопряженности двутактов:



Фантазия, соч. 49

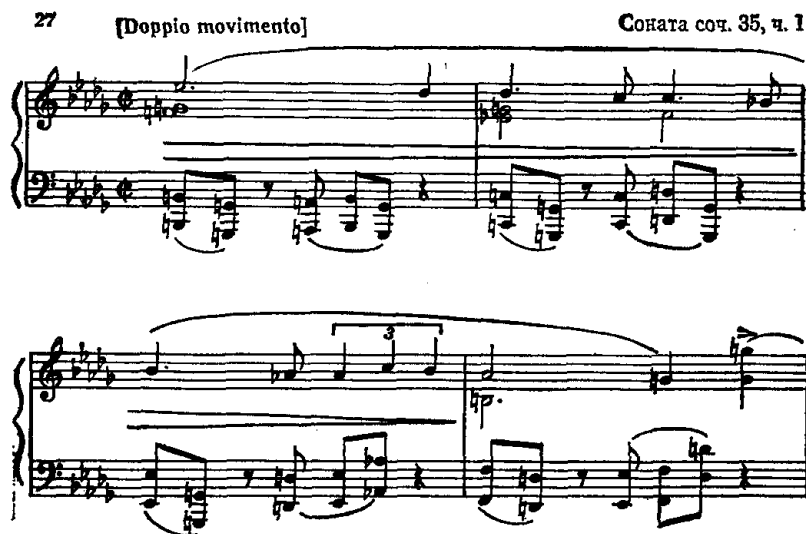
⁹² Шопен Ф. Письма, с. 342.



У Шопена встречается одновременное сочетание фразировочных и артикуляционных лиг в тех случаях, где одинаково важно передать единство линии музыкального развития и выявить составляющие ее тематические звенья:



Фразировочная и мотивные лиги у него порой отмечают контраст двух различных по характеру тем, звучащих одновременно:



Попутно отметим случай «риторической синкопы» (термин И. А. Браудо) в Баркароле, где музыкальное высказывание начинается с маркированного штрихом тона на слабой доле такта, из которого возникает дальнейшее убыстренное движение более мелкими длительностями. С аналогичной синкопы начинается ряд мазурок:



Поставленные им лиги нередко соответствуют объединяющим движениям руки, нося пианистический характер. Такое слияние штриха legato и обобщающих движение рук в творчестве Скрябина выразилось в его мотивах-движениях.

Staccato у Шопена не всегда выражает только отрывистый характер звучания нот. Стаккатирование сильных долей такта нередко сопровождается перенесением метрического упора на слабую долю:



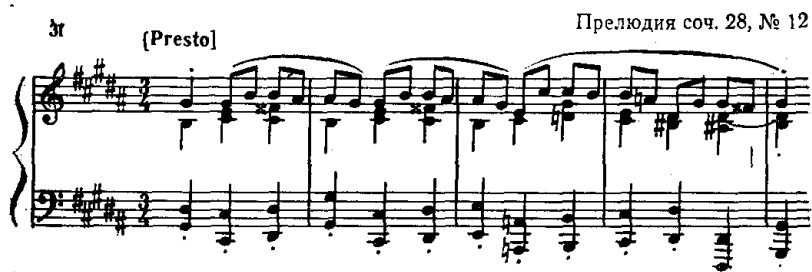
Творческий подход к использованию артикуляционных средств выразительности в таких случаях определен свободным толкованием Шопеном метра и ритма, что во многом обусловлено своеобразием польского народного музыкального творчества.

Иногда Шопен проставлял точки над нотами для выделения некоторых звуков (разновидность баховского *marcato*). Так, например, в автографе этюда ми мажор, соч. 10 № 3, выделены четвертая, пятая и восьмая шестнадцатые в партии левой руки, в результате чего возник скрытый голос:



Сокращением длительности нот Шопен иногда подчеркивает динамическую вершину, неожиданную гармонию. *Staccato* в сочетании с педалью как пример «романтических басов» встречается в рукописи баллады ля-бемоль мажор. Выписанная автором педаль приходится на отрывистый бас и арпеджированное украшение. Она продлевает нижний звук и насыщает общее звучание гармонией. Одновременное сочетание *legato* и *staccato* в разных голосах, в котором проявляется различительная функция штрихов многопланового изложения, в музыке Шопена применяется довольно часто. Можно привести случай такого противопоставления различных артикуляционных манер из второго этюда «Метода методов» Мошелеса и Фетиса, из скерцо № 3 соч. 39, прелюдии № 12 соль-диез минор, ноктюрна соч. 55 № 2 (тт. 7, 35—38).

Графически выраженная фразировка в правой руке подчеркивает объединяющую ритмо-синтаксическую структуру фразы, стаккатированные басы в левой образуют тематическое противосложение верхнему голосу в следующем примере:



В ярко выраженной гомофонной музыке, как, например, в начале баллады № 1, *legato* и *staccato* у Шопена оттеняют первый и второй план фактуры (мелодию и аккомпанемент).

Переход от *legato* к *staccato* и наоборот часто приурочен к моменту наступления сильного времени. Ему сопутствует либо «опорная» лига, либо акцентирующий знак *staccato*:



В рукописном примере мазурки ля-бемоль мажор из альбома М. Шимановской секвенцирование сопровождается штрихом *staccato*, а утверждение тоники — «опорной» лигой:

33

Мазурка «из альбома Шимановской»



В этюде № 9, соч. 10 эти противоположные штрихи подчеркивают изменение динамики внутри темы. Нарастание звучности от *piano* связано с *legato*, а динамический взрыв — со *staccato*:

34

[*Allegro molto agitato*]



С целью подчеркнуть динамическую вершину Шопен иногда отторгает опорный тон от предшествующей мелодической линии внутримотивной цезурой. Обычно отторгнутому тону в таком случае предшествует динамика нарастания, а вслед за ней намечается спад напряженной звучности. В примере из этюда ми мажор, № 3 соч. 10, перед динамической вершиной нарастание звучания передано уплотнением фактуры, указаниями *crescendo*, *diminuendo*, *con forza*, *ff*; комбинированным штрихом *staccato* и *legato*, агогическими нюансами *stretto* и *tenuto*, то есть целым комплексом выразительных средств.

35

[*Lento, ma non troppo*]



Подводя итог всему сказанному о шопеновской артикуляции, можно выделить четыре основных фактора различных ее видов: 1) вокальное и речевое начало; 2) свободная трактовка композитором метрической основы музыки, а также своеобразие

ритмики; 3) разные типы динамики; 4) дифференциация фактурных пластов. В музыке Шопена часто невозможно выделить только одну причину, вызывающую тот или иной вид артикуляции, — их бывает несколько. Больше того, названные исполнительские компоненты в музыке Шопена взаимосвязаны, ибо речевая выразительность вбирает в себя интонационное богатство и ритмическую гибкость человеческой речи, ее частую уклончивость от монотонно повторяющихся акцентов. Так, артикуляционные средства выразительности в шопеновских мазурках обусловлены не только передачей танцевальности. Ю. Н. Тюлин справедливо замечает, что мазурки Шопена «все более и более теряют танцевальный характер и становятся средствами передачи лирических настроений»⁹³. По мнению исследователя, в мазурках танцевальность уступает место «речитации», а мелодическое начало в своем развитии «приобретает характер беспредельно льющейся человеческой речи»⁹⁴. Возможно, именно это побудило современницу Шопена Полину Виардо с ведома композитора переложить ряд его мазурок для голоса и фортепиано. Сам автор заметил в одном из писем о мазурках, вошедших в соч. 68: «...Они не для танца»⁹⁵. Рассматривая некоторые случаи музыкального произнесения в произведениях Шопена, можно заметить их сходство с приемами артикуляции, встречаемыми в инструментальной и вокальной музыке XVII—XVIII веков. Шопен применяет и творчески развивает искусство штриха композиторов прошлой эпохи. И то, что из-за тяготения композитора к внутренней цельности мелодии и плавным переходам от одного построения к другому штрихи в его музыке не столь разработаны, как в сочинениях Баха, а порой в связи с использованием педали носят свой особый характер, — нисколько не умаляет их выразительного значения.

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА

В представлении Шопена гомофония неразрывна с полифонией. В его произведениях, гомофонно-полифонических по своему складу, гомофонная структура, в которой аккомпанементу Шопен придавал не менее важное значение, чем мелодии, сочетается с подголосочной и контрастной полифонией⁹⁶.

⁹³ Тюлин Ю. О программности в произведениях Шопена. Л., 1968, с. 20.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Шопен Ф. Письма, с. 199.

⁹⁶ Забота Шопена о выразительном интонировании в аккомпанементе была, в частности, вызвана взаимообусловленностью сопровождения и мелодии, нередко возникающей из интонационных оборотов фона (например, этюд № 12 соч. 10, прелюдия соль мажор соч. 28).

Значительно реже в шопеновской полифонии можно встретить приемы имитации, в том числе и стреттного проведения тематических элементов (например, в Полонезе-фантазии соч. 61, тт. 105—107, или в ноктюрне соч. 62 № 42 и № 49, в балладе фа минор, тт. 135—145), имеющего драматургическое значение на «структурных рубежах» формы:



Будучи величайшим мастером полифонической техники, Шопен связывал совершенствование пианистического мастерства с ее овладением. От Делакры, во многом обязанного Шопену своим пониманием поэтической и логической сущности музыки, известны слова его музыкального друга-наставника о контрапункте и о том, что «фуга является чистой логикой в музыке» и изучить ее «значит понять основу всякого смысла в музыке»⁹⁷.

Ведущее место в педагогическом репертуаре им отводилось сочинениям Баха, над которыми следовало ученикам работать всегда. Баховские прелюдии и фуги были основным материалом Шопена в период его подготовки к собственным концертам. На вопрос Ленца: «Упражняетесь ли вы, когда приближается день концерта?» — он ответил: «Я закрываюсь на две недели и играю Баха. Это моя подготовка; я не разучиваю своих композиций»⁹⁸. Любовь Шопена к наследию Баха не случайна. Их музыку сближает полифоническое богатство, обнаруживаемое в гармоническом письме, пассажах и тематическом изложении.

Интенсивность полифонического начала музыки польского композитора связана, в частности, со скрытой полифонией. Интересны у Шопена примеры скрытых голосов в унисонном изложении: мелодических фигураций прелюдии ми-бемоль минор, № 14 и последней части сонаты си-бемоль минор (число примеров можно было бы продолжить), где их выполнение — дело исключительно пальцевой игры⁹⁹.

⁹⁷ Делакры Э. Дневник, с. 156.

⁹⁸ Русская музыкальная газета, 1910, № 18—19, с. 458—459.

⁹⁹ В двух упомянутых примерах предугадывается тенденция беспедального пианизма. Отсутствие педализации у автора финала сонаты си-бемоль минор, принципиально отлично от педальной звукописи «проносящегося ветра» в интерпретации Ан. Рубинштейна.

Но нередко скрытые голоса у него возникают при использовании педали, продлевающей звуки, не выдержанные метрически. Многоплановая фактура в таком случае может вбирать в себя голоса и подголоски, не напечатанные в нотах. Для нас несомненно, что, интерпретируя свою музыку, Шопен ставил перед учениками задачи раскрытия многоголосного начала в тесной связи с педализацией. В нем он видел важнейший источник безграничных возможностей самовыявления художника за фортепиано. Это послужило основанием для Векелинга Драйя высказать мнение, что «внутренняя жизнь» гармоний, таящих в себе мелодии, подголоски и незримые голоса, позволяла польскому поэту фортепиано максимально выражать свою творческую фантазию и в силу этого довольствоваться только сферой данного инструмента¹⁰⁰.

При исполнении полифонической ткани для Шопена было важно вскрыть разноплановость музыкальной структуры: проводить и одновременно различать по характеру звучания несколько музыкальных линий; сочетать различные штрихи. Так, например, в работе над полифонической техникой им достигалась дифференциация различных фактурных планов в партии одной руки в этюдах соч. 10 № 2, 3, 6 и во втором из трех этюдов школы Мошелеса — Фетиса.

Мелодическая насыщенность шопеновской фактуры отвечала желанию распространить принцип певучей игры не только на мелодию, но и на различные виды фигурации, на всю музыкальную ткань. Шопену приписываются слова: «Все должно быть прочитано *cantabile*, даже мои пассажи. Все нужно опевать: басы, внутреннюю часть (фактуры. — В. Н.) и т. д.»¹⁰¹.

Особый вид полифонической техники — «дву́тная» (ноктюрн соль мажор соч. 37 № 2, экспромт соль-бемоль мажор соч. 53 и др.) — предусматривает овладение пианистом техникой связанной игры двойных нот в различных интервальных сочетаниях. Их трудность в умении вести оба голоса при попеременном чередовании узкого и широкого положения руки, в ее свободе, подвижности, гибкости и растяженности. Не случайно интервальное удвоение одноголосия терциями и секстами в Баркароле охарактеризовано К. Таузигом как «дуализм из двух нот, то есть двух лиц», как деление сольной партии «на два голоса или две души»¹⁰². Сам Шопен игру двойных нот, в том числе и октав, рассматривал как двухголосие (*a deux parti*), а в гармонических комплексах видел многоголосную основу («Метода», л. 6). Передача многоголосия в шопеновском аккордовом изложении зависит от умения слышать все голоса хорального письма, их горизонтальное развитие (например, Баркарола, этюд ля-бе-

¹⁰⁰ Dry W. Chopin. London, 1926, p. 110.

¹⁰¹ Hipkins, p. 19.

¹⁰² Чернов К. Карл Таузиг. — Русская музыкальная газета, 1905, № 25—26, с. 636.

моль мажор, № 3, из «посмертных» и др.), без чего невозможно выразительное исполнение музыки «поющих гармоний».

Полифоническое многообразие шопеновского пианизма сочетается с полиметрическими и полиритмическими комбинациями. Шопен часто обращается к выразительной форме полиритмических сочетаний. Экспромт-фантазия соч. 66, Фантазия, финал сонаты си минор, прелюдия № 8 соч. 28 и многие другие сочинения служат тому примером. Умение выполнять одновременно всевозможные ритмические фигуры от дуольных до квинтольных и более сложных у него нашло высокое развитие.

С полиметрией мы встречаемся в ряде сочинений Шопена, например этюд № 1 из «посмертных», № 2, соч. 25, вальс ля-бемоль мажор, соч. 42, скерцо ми мажор (тт. 249—272, 849—870), баллада фа минор (тт. 175—176), где он пользовался сочетанием разных размеров.

Наряду с полиметрией в музыке Шопена есть случаи возникновения в рамках одного размера ячеек другого, например в границах трехдольного размера двухдольных мотивов (как в вальсе соч. 34 № 3). Эти так называемые гемиолы не изменяют внешних норм метричности.

Игра Шопена отличалась метрической устойчивостью, что в исполнении прихотливых полиритмических и полиметрических образований достижимо при точном прочтении метроритма в нотном тексте. На данное условие трактовки подобных соединений он обращал внимание и в занятиях с учениками.

ГЛАВА 4

Характеристика шопеновского метода занятий

Шопен преимущественно писал для фортепиано, видя в этом свое истинное предназначение. Не ощущая тяготения к оркестровой звучности и тем более не желая уподоблять фортепиано оркестру, он воплощал свои замыслы на инструменте, которому посвятил свою жизнь. Тематическая насыщенность фортепианной фактуры его музыки (но отнюдь не перегруженная!), широкий охват звукового поля, а также возможность (менее доступная оркестру) передачи разнообразных интимных чувств с помощью характерных свойств шопеновского фортепианного стиля, подвластных независимым и непосредственно импровизационным импульсам солиста-интерпретатора, — полностью удовлетворяли необыкновенно яркую, колоссальную музыкальность композитора, который, по словам Скрябина, был «несравненно музыкальнее всех современников»¹. Эта приверженность художника любимому инструменту определяла его отношение к фортепианной педагогике, судьбы которой ему были далеко не безразличны. Получая скромные гонорары за свои сочинения, Шопен зарабатывал необходимые средства для жизни уроками. Нелегкий труд педагога для него был тяжелым вдвойне из-за слабого здоровья и занятости композиторским творчеством. И все же известные слова «заводить мельницу», «батрацкий труд», которыми он называл занятия с учениками, не вскрывают его подлинного мнения о преподавательском деле. Было бы неверным считать, что только материальная зависимость от уроков служила стимулом педагогической практике Шопена. Он много думал о фортепианном искусстве. Высказывания об исполнительстве и педагогике встречаются в его письмах, в воспоминаниях учеников и друзей. Большое значение Шопен придавал своей «*Une Méthode de Piano*», Последней его волей была просьба сжечь незаконченные произведения, «за исключением начала методы», завещанной им Алькану² и Реберу, чтобы они «извлекли из нее хоть какую-нибудь пользу»³.

¹ Русская музыкальная газета, 1910, № 13, с. 353.

² Шарль Алькан (1813—1888), французский пианист, педагог и композитор, ученик Циммермана.

³ См.: Шопен Ф. Письма, с. 650. Письмо В. Гжимале, ок. 1849 г.

Талантливые ученики Шопена: Гутман, Обрескова, Матиас, Любуа, Телефсен, Потоцкая, Чарторская и др., с которыми он занимался безвозмездно, — были одновременно и его друзьями. С ними у него происходило общение на основе единого отношения к музыке, при котором урок утрачивает свое обычное значение. Их беседы, занятия и музицирование несли в себе черты творчества в искусстве. «Мой муж, — вспоминает Перуцци, — просил его давать мне уроки, но он всегда отказывался и давал их; таким образом я разучила с ним много вещей, среди которых были два его концерта»⁴. При частых встречах с Перуцци Шопен играл с ней в четыре руки дуэты Вебера, Мошелеса и беседовал о музыке, отвечая на некоторые вопросы в виде музыкальной иллюстрации за фортепиано. Штрейхер сообщает: «Уже на первом уроке он поставил передо мной свои изумительно красивые прелюдии и этюды. Конечно, он познакомил меня и со многими другими своими сочинениями, еще не вышедшими из печати»⁵.

Особым видом музыкального общения Шопена были его импровизации в присутствии учеников. «Я часто слышала его прелюдирующим удивительно прекрасным образом», — рассказывает Штрейхер⁶.

Задачей Шопена-педагога было воспитание серьезных музыкантов, что, по его мнению, невозможно без их разностороннего художественного развития. При знакомстве с учеником его частым вопросом был: «Что читаете? Вообще чем занимаетесь?»⁷. Помимо игры в ансамблях, чтения музыкальных произведений с листа и посещения оперы, им придавалось большое значение овладению теоретическими основами музыки. С этой целью он направлял своих учеников к композитору и теоретику Анри Реберу.

Доброжелательность, точность и обязательность, старательность и увлеченность отличали Шопена на уроке. «Как учитель, — пишет Матиас, — (он) был необычайно пунктуальным, старательным и доброжелательным (в увлечении. — В. Н.), мог волос себе рвать на голове»⁸. Формальная вежливость и сдержанность Шопена при знакомстве с новым учеником обычно уступала место простоте и чуткости его обхождения с ним. «Да?... К чему вам тогда я?» — протянул Шопен в вежливейшем тоне, вызванном неосторожным замечанием Ленца о прохождении им с Листом некоторых его мазурок. Но тут же он устало усмехнулся в ответ на остроумное словцо (*mot*) и прямо взглянул, как пишет Ленц, ему в лицо «своими умными

⁴ Niecks, p. 339.

⁵ Ibid., p. 341.

⁶ Ibid.

⁷ Русская музыкальная газета, 1910, № 9—10, с. 257.

⁸ Mirska M., Hordyński Wł. Chopin na obczyźnie. Kraków, 1965, s. 259.

глазами»⁹. В ответ на выраженное Штрейхер пожелание взять ее в свои ученицы Шопен вежливо, но формально сказал: «Вы успешно выступили на утреннике в доме графини Аппони, жены австрийского посла, и едва ли нуждаетесь в моем руководстве». Однако после настоятельных просьб он предложил ей что-нибудь сыграть. «И тотчас, — как замечает Штрейхер, — его сдержанность исчезла. Ласково и ободряюще он помог мне побороть мою робость, придвинул фортепиано, осведомился о том, удобно ли мне сидеть, позволил разыграться до полного моего успокоения, затем деликатно обратил внимание на недостаток, выразившийся в скванности моего запястья, похвалил верное понимание исполняемого и принял меня как ученицу»¹⁰.

Во время занятий Шопен превозмогал физические мучения, проявляя упорство и терпение. «Когда Мари начала разбирать, она взяла фальшивую ноту — он застонал... — читаем мы в дневнике Е. Шереметевой, — он в высшей степени приятен как преподаватель: объясняет каждую ноту очень добросовестно и с большой кротостью»¹¹. «Увы! Он сильно страдал... но, несмотря ни на что, преподавал терпеливо и упорно, упорно и с замечательным усердием. Уроки его продолжались целый час и более...» — вспоминает Штрейхер¹². Занятия с учениками, отвечавшими его требованиям, были продолжительны. «Длинные уроки шли от Шопена...» — отметил Кочальский, описывая собственные занятия с Микули¹³.

Разъяснения, даваемые по ходу дела Шопеном, носили как словесную, так и иллюстративную форму. В зависимости от отношения к ученику Шопен обращался либо к живому показу, либо к устным замечаниям. Одни, как Бринли Ричард, вспоминают, что он редко играл, делая указания главным образом словесно, а другие отмечали высокое совершенство его игры, слышимой часто на уроке. О занятиях Шопена с Фильчем надскерцо си-бемоль минор Ленц писал: «Когда они играли его, я, таким образом, слышал восхитительное произведение в исключительно совершенном исполнении»¹⁴. При объяснении принципа певучей легатной игры на примерах своих ноктюрнов, по словам Микули, Шопен «их играл без усталости»¹⁵. «Он часто играл, — вспоминает Штрейхер, — и как великолепно, произведения не только свои, но и других мастеров, чтобы преподавать ученикам, как они должны быть исполнены»¹⁶.

Но независимо от того, играл он или делал устные пояснения, и то и другое имело большую силу воздействия на воспи-

⁹ Русская музыкальная газета, 1910, № 18—19, с. 257.

¹⁰ Niecks, p. 340.

¹¹ Письма Е. С. Делер, с. 136.

¹² Niecks, p. 340.

¹³ Koczalski R. Fr. Chopin, S. 10.

¹⁴ Niecks, p. 36.

¹⁵ Ibid., p. 184.

¹⁶ Ibid., p. 341.

ников. «Высказывания его на уроках, — по словам Матиас, — очень поэтичны, полны прелестных сравнений и выражений». О побочной партии в разработке первой части сонаты ля-бемоль мажор Шопен сказал: «Это ангел пролетел небом»¹⁷. В вальсе соч. 64 № 1 вступление следовало «развернуть словно клубок»¹⁸.

Не менее важное музыкально-воспитательное действие оказывал на ученика аккомпанемент Шопена. «Было изумительно слышать его аккомпанемент, неважно к каким произведениям, от концертов Гуммеля до Бетховена, — вспоминает Дюбуа. — Он исполнял партию оркестра чудесно (*d'une façon prodigieuse*)»¹⁹. Ленц утверждал, что «никогда не слышал ничего, что могло бы сравниться с первым концертом ми минор, исполненным им одним»²⁰.

Когда Шопен играл, то «фортепиано под его пальцами как бы начинало жить интенсивной жизнью», чего Матиас не находил ни в чем другом исполнении²¹. По его свидетельству, проходя с учениками сочинения Моцарта и Бетховена, Шопен интерпретировал их со своим, «шопеновским чувством»²². В частности, его динамика, гибкая кантилена, а также художественная пластика пассажей в применении к сонатам Бетховена накладывали на них печать этого «чувства». Не станем приводить бесспорно устаревшее мнение Ленца об исполнении Шопеном первой части бетховенской сонаты соч. 26, в котором противопоставляется мужественность Бетховена «женственности» Шопена. Это мнение есть свидетельство недопонимания шопеновской интерпретации²³. В отличие от Ленца, Делакура дает самую высокую оценку исполнению его другом музыки Бетховена в письме к Ф. Вийе от 19 августа 1846 года: «Шопен играл мне Бетховена божественно хорошо — это ценнее всех теорий...»²⁴. Несовпадение двух упомянутых мнений объясняется различием индивидуального восприятия Ленца и Делакура. Если Ленцу близок листовский тип интерпретации с его максимальной раскрытия образов и повышенной экспрессивностью, не оставлявших в сознании слушателей ничего невыясненного, недосказанного, то восприятию Делакура, наделенного богатым воображением художника, был доступен и другой вид

¹⁷ Czartkowski A., Jeżewska Z. Chopin żywy..., S. 401.

¹⁸ Алексеев А. История фортепианного искусства, ч. 2. М., 1967, с. 111.

¹⁹ Niecks, p. 188.

²⁰ Соловцов А. Ф. Шопен, с. 420.

²¹ Czartkowski A., Jeżewska Z. Op. cit., S. 405.

²² Ibid.

²³ Исполнение бетховенской сонаты состоялось 28 октября 1842 г. перед русскими учениками В. Ленцем, М. Крюденер, Е. Шереметевой, о чем в дневнике последней встречается запись: «Он сыграл сонату Бетховена ля-бемоль мажор, соч. 26, и доставил мне много удовольствия — такая выразительность в его игре» (Письма Е. С. Делер, с. 138).

²⁴ Шопен Ф. Письма. Предисл. А. Соловцова, с. 22.

музыкальной передачи: поэтический, обращенный к встречной, сопереживательной реакции аудитории («...слушатель сам должен довершить картину»). Такой образец игры Шопен стремился привить своим ученикам, считая его соответствующим своему идеалу.

В педагогике польского музыканта нашло свое отражение национальное своеобразие его искусства. Это воплотилось не только в том, что он передавал ученикам особенности польской ритмики, динамики, штрихи, звучность народных инструментов, славянскую напевность, но и в выражении контрастных настроений и самого духа народной музыки. При исполнении собственных сочинений их создатель проявлял чувство, составлявшее, по словам Листа, «как бы основу его сердца; название ему он мог найти лишь в своем родном языке, так как ни на одном языке нет слова *żał*»²⁵. Описание этого чувства встречается в дневнике Шопена: «Как мне хорошо... тоскливо! Тоскливо и хорошо! — Что это за чувство? Хорошо и тоскливо. Но ведь когда тоскливо, то не может быть хорошо, а все же мне приятно! Это странное состояние»²⁶. Взаимосвязь полярных эмоциональных состояний закономерна. Она присутствует в большинстве сочинений композитора. Во всеокрашивающем шопеновском *żał* ощущалась «польская душа, полная силы, с ее рыцарством, героизмом, драматичностью, нежностью, скорбью, тоской по родине, с ее глубокой меланхолией»²⁷. У учеников-соотечественников Шопен находил более совершенное понимание национальной специфики его музыки. Войцех Совиньский, например, в статье 1857 года «Шопен среди польских музыкантов» («Chopin dans Musiciens polonais») отметил, что Чарторыская «была прекрасной исполнительницей, которая, казалось, унаследовала шопеновскую манеру игры, особенно во фразировке и акцентировании»²⁸.

Особо подчеркнем присутствовавшие в занятиях Шопена с учениками увлеченность и энтузиазм артиста и его строгую требовательность. От Гутмана мы узнаем, что «порой Шопен приходил в гнев, бушевал и возмущался ужасно, но тотчас отходил и старался успокоить ученика, когда видел его расстроенным и плачущим»²⁹. По словам Микули, возбужденная страсть, с которой учитель хотел приблизить учеников к своим требованиям, хотя и приводила иногда к «бурным урокам» (*leçon oranges*) и даже к слезам обладательниц «прекрасных глаз», все же не вызывала у них недовольства. Ведь бесконечные повторения фрагментов произведений свидетельствовали

²⁵ Лист Ф. Шопен, с. 92.

²⁶ Шопен Ф. Письма, с. 225—226 (альбом-дневник Шопена, начало сент. 1831 г.).

²⁷ Слова Матиаса. Цит. по кн.: Соловцов А. Ф. Шопен, с. 420.

²⁸ Niecks, p. 176.

²⁹ Ibid., p. 183.

лишь о святом рвении артиста, каждое слово которого было побудительным и вдохновляющим³⁰. Устно и за инструментом Шопен делал своим ученикам бесценные и многозначные указания, подкрепляемые сознательно повторяемой игрой не только отрывков, но и целых произведений. Из воспоминаний Микули видно, что Шопен преподавал увлеченно, часто оказывая огромное эмоциональное воздействие на своих подопечных. Его уроки были вдохновляющими, так как побуждали учеников к самостоятельным размышлениям и поискам и влияли на всю их дальнейшую музыкальную жизнь. Хорошо об этом сказал Ганш: «Ученики благовоели перед Шопеном, так как он давал им все лучшее, что было в его искусстве. Он обращался к их уму, их сердцу для того, чтобы они не были только механическими исполнителями»³¹.

В игре ученика Шопен особенно поощрял индивидуальное отношение к интерпретации произведений, и когда она была убедительна, то обычно говорил: «Я бы сыграл не так, но то, что делаете вы, возможно, лучше»³². Проявляя режиссерский такт, Шопен не допускал подражательства даже в отношении трактовки собственных сочинений и поощрял творческую инициативу и оригинальность мышления ученика. Если, по словам Перуцци, при исполнении его музыки допускались некоторые нюансы, не обозначенные в нотах, то он мог одобрить их и сказать: «Как хороша эта ваша мысль!»³³. Шопена радовал ученик, наделенный музыкальной интуицией, ведь урок с ним обещал быть творческим, посвященным вопросам интерпретации. В письме от 14 ноября 1829 года не без удовольствия он пишет о Ван де Радзивилл: «...У нее много подлинного музыкального чутья, так что ей не нужно говорить: здесь *crescendo*, а тут *riano*, здесь скорее, тут медленнее и так далее»³⁴. Приведенные высказывания свидетельствуют о том, что он был в состоянии не только оценить положительное в игре ученика, но, что особенно важно, обладал «педагогическим слышанием»³⁵, то есть способностью проникнуться пониманием и чувствами учащегося и мысленно представлять вместе с ним дальнейшее развитие музыки. Уча других, Шопен находил для себя новые мысли там, где ученик даже не подозревал об этом. Ленц вспоминает: «Да! вы понимаете меня, — сказал он. — Я охотно слушаю вас также, когда вы играете что-нибудь мое в первый

³⁰ Niecks, p. 183.

³¹ Ganche E. Frédéric Chopin, p. 343.

³² Корто А. О фортепианном искусстве, с. 87.

³³ Niecks, p. 339. Без творческой оригинальности, считал Шопен, композитор не внесет лепты в музыкальный прогресс, а исполнитель не выразит индивидуальности ни своей, ни композиторской.

³⁴ Шопен Ф. Письма, с. 142.

³⁵ Терминология М. Фейгина. См.: Индивидуальность ученика и искусство педагога. М., 1968, с. 21.

раз, тогда вы даете мне идеи; если вы разучиваете, это уже не то самое, более слабое (*mediocre*)»³⁶.

Способность постигать замысел исполняемой впервые музыки, в том числе и при чтении ее с листа, польский художник ценил превыше всего, усматривая в этом выражение подлинно творческой сути музыканта. «Больше всего меня восхищало то, — признается Перуцци, — как он лестно отзывался о моем умении играть с листа и передавать дух музыки с первого взгляда»³⁷. Прекрасный знаток музыкальных закономерностей, Шопен считал настоящим лишь то исполнение, ведущая роль в котором была за импровизационным началом. Обезличенное следование продуманному заранее и детально плану он считал не исполнением, всего лишь «работой». Даже в своих выступлениях взыскательный артист испытывал удовлетворение в тех редких случаях, когда, играя перед многочисленной публикой, он находил необходимый контакт с аудиторией, вызывавшей его на откровения экспромтного характера. Шопен доверительно сознался Ленцу: «Не думаете ли вы, что я удовлетворяюсь (своим исполнением. — *В. Н.*) в моих мазурках? Никогда. Раза два мне это удавалось в тех ежегодных концертах, в которых настроение зала меня увлекает; только тогда следует меня слушать, один раз в году, остальное — работа»³⁸.

Живой процесс переживания для него немыслим в неизменной форме ремесленного шаблона. Поскольку исключительно рациональный аспект творчества не в состоянии удовлетворить эмоциональные запросы, Шопен признавал приоритет спонтанности, вдохновения, интуиции — преднамеренности выражения, и в этом одна из причин трудности интерпретации его музыки. Основательно продумывая и заучивая детали исполнительской концепции, он играл, говоря словами К. С. Станиславского, «в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную»³⁹. При таком диалектическом единстве творчества и ремесла, изменчивого и постоянного, Шопен достигал эмоциональной непосредственности, свежести и оригинальности выражения музыкальных мыслей, а также моментов высочайшего духовного подъема, когда некоторые его интерпретации были, по свидетельству Эмиля Декомба, «сверхмузыкальными» (*extramusicales*)⁴⁰.

Таким образом, Шопен не принимал в педагогике как догматизма, так и школярства. Исполнительство в его представлении не было совместимо со слепой приверженностью к незыблемым традициям, насаждающим штамп в трактовке музыкальных произведений. Не навязывая ученикам свое по-

³⁶ Русская музыкальная газета, 1910, № 18—19, с. 459.

³⁷ *Niescki*, p. 339.

³⁸ Русская музыкальная газета, 1910, № 18—19, с. 459.

³⁹ Станиславский К. Работа актера над собой, т. 2, ч. 1, с. 30.

⁴⁰ Корто А. О фортепианном искусстве, примеч. на с. 241.

нимание исполняемого, он и сам изменял исполнение каждый раз с настроением «момента, настроением, чарующим в любом своем проявлении...»⁴¹. Благодаря вариантной множественности шопеновского исполнения повторить то, что показывал Шопен ученикам, не значило подражать его манере. Импровизационная игра гениального художника исключала что-либо неизменное раз и навсегда, о чем Перу́ говорит следующее: «Что вы хотите? (Que voulez vous?) Я старался слушать, восхищался и затем только зря терзал себя, стремясь запомнить и повторить его. Бездна всего этого состояла в том, что Шопен никогда не играл пьесы дважды одинаково, каждый раз его интерпретация была совершенно иной»⁴². В зависимости от индивидуальных свойств каждого ученика Шопен, чутко общаясь с молодыми музыкантами, умел найти нужную форму воздействия. То он слушает их, давая доиграть пьесу до конца и награждая поощрительным отзывом, то в ходе занятия помогает найти верную интерпретацию метким замечанием или образным сравнением, а иногда решительно вмешивается в игру, прерывая ее, сам показывает, как должно играть, а потом требует повторить то, что из этого ученик понял⁴³.

В подтверждение сказанного об активном руководстве Шопена развитием ученика можно привести воспоминания Перу́. «Мне было только девятнадцать лет, когда пришлось впервые встретиться с Шопеном. В то время я занимался с Калькбреннером. Однажды, когда у меня был урок, зашел Шопен и я был представлен ему как трудный ученик (потому что хотел играть в согласии с моим воображением). Шопен попросил меня исполнить что-либо, и я сыграл два его ноктюрна. „Неплохо, неплохо“, — сказал он и, повернувшись к Калькбреннеру, спросил, не возражает ли тот, если он даст мне несколько уроков. „Возьмите его насовсем, — ответил последний, — это мой самый трудный ученик“. На другой день я пришел к Шопену <...> Он дал мне тогда первый урок и учил без всякой платы еще два года. Он был гениален необычайно. Мог прерывать меня в середине исполнения чего-либо, с раздражением спрашивая: „Кто на этом свете учил вас так играть?“ Соскочив с дивана, он отталкивал меня от фортепиано, с жаром кидался на стул и играл так, как только ангелы на небесах, я думаю, могли играть. Внезапно возвращал меня к действительности, резко прекратив показ, взметнув в воздухе руками, говоря при этом: „Вот как я хочу чтобы вы играли!“. Затем он опускался на диван, утомленный, бледный, измученный, с падающими с него каплями пота, со сдавленным, затруднен-

⁴¹ Hipkins, p. 10.

⁴² Ibid., p. 7.

⁴³ Микули сообщает: «Часто ученику давалось несколько тактов за час до урока в то время, как Шопен его прерывал и исправлял» (Ganche B. Frédéric Chopin, p. 346).

ным дыханием. Временами он оставался в таком состоянии в течение часа и больше, в то время как я ждал. Мои уроки всегда были такими»⁴⁴.

Не все методические взгляды Шопена сохранило нам время. Гипотетический характер для нас носит его отношение к форме разучивания музыкального произведения, к игре наизусть, к эстраднему волнению. Если представить себе воссоздание музыки исполнителем в какой-то мере как повторение в обратной последовательности (от записи к образу) пути, уже пройденного композитором, то можно предположить, что Шопен придерживался этапного процесса освоения произведения. В несколько преувеличенном, но правдоподобном виде творческий процесс художника в своих воспоминаниях отразила Жорж Санд: в поисках оптимального решения звучащей в голове идеи композитор проводил в горестных и тяжелых трудах многие недели, чтобы уточнить лишь «некоторые подробности», едва уловимые для неискушенного слушателя⁴⁵. В общем замысле Шопена были, по его признанию, отдельные пробелы, и окончательный вариант музыкального замысла приходил позднее. Шопен писал родным 11 октября 1846 года: «Когда сочиняешь, все кажется хорошим, — иначе ничего бы не писалось. Только позже начинаешь размышлять и или отбрасываешь, или принимаешь. Время — лучший цензор, а терпение — прекраснейший учитель»⁴⁶.

Говоря условно, целостное восприятие музыки для Шопена, специально не разучивавшего свои сочинения, было первым этапом ее освоения. Вслед за ним шел продолжительный период работы, сопровождавшийся анализированием подробностей, строгим отбором выразительных средств. То, что он как композитор и пианист пропускал через фильтр своего разума, им прочно закреплялось. По словам Хипкинса, в игре Шопена «никогда всегда точно проработаны, вся концепция совершенна и несомненно является результатом продуманности и безукоризненного вкуса»⁴⁷. Как замечает Кочальский, для Микули, верного заветам своего учителя, «каждое исполняемое произведение должно было быть подвергнуто строжайшему анализу образа и, кроме того, духа исполнения»⁴⁸.

Важным моментом творческого процесса Шопен считал соединение музыкальных построений и разделов произведения в неразрывное целое. Проявляя об этом большую заботу, он, как писал Ленц, был бесконечно совершенен в спаянности отдельных частей. В исполнении он ценил наряду с выразительностью целостность передачи формы, скрепленную внутренней

⁴⁴ Hipkins, p. 9—10.

⁴⁵ Sand G. Histoire de ma vie. Paris, 1882, vol. 10, p. 235—236.

⁴⁶ Шопен Ф. Письма, с. 505.

⁴⁷ Соловцов А. Ф. Шопен, с. 421.

⁴⁸ Koczalski R. Fr. Chopin, S. 12.

логикой музыкального развития. Особое значение в шопеновской музыке придается игре заключительных тактов и разделов — логической развязке произведения, где самое значительное сосредоточено подчас в конце.

Во времена Шопена игра наизусть еще не была обязательной нормой. Эта задача стала актуальной ближе к концу XIX столетия. Поэтому она не отражена в его методике. Известно, что музыкальная память артиста вбирала в себя все лучшее, что было в фортепианной литературе. Он мог, например, играть весь «Хорошо темперированный клавир» Баха наизусть. Так, четырнадцать прелюдий и фуг им были исполнены подряд при Фридрике Штрейхер. В ответ на выраженное ею восхищение его игрой и памятью Шопен сказал: «Такое никогда не забывается»⁴⁹. Привлечение в занятиях слухового контроля, эмоционально-образное и аналитическое постижение музыки и средств ее передачи, как нам представляется, — те каналы, по которым для него происходил процесс выучивания музыкального произведения наизусть.

Сильное концертное волнение было ведомо Шопену, не любившему публичных выступлений. «Для меня это ужасное время; я не люблю публичности, но при моем положении она неизбежна», — признался он в одной из бесед с Ленцем⁵⁰. Испытывая на себе его чрезмерное, а потому и отрицательное действие, он тем не менее мог преодолевать эстрадное беспокойство посредством ясного осознания своих исполнительских возможностей, интерпретаторских задач и искренней увлеченностью в донесении художественного замысла до слушателя — всем тем, что входило в круг его требований к учащимся. Если ученик волновался сверх меры, Шопен умел поднять его дух и окрылить поощрением. «Отчего вы играете сегодня хуже?» — спросил он однажды Штрейхер, которой предстояло вечером того же дня исполнить его сонату си-бемоль минор по желанию автора перед большой аудиторией. Когда она призналась в том, что боится наступающего концерта, он серьезно, почти сурово возразил: «Почему? Я считаю, что вы играете ее хорошо, но если вы хотите выступать сегодня вечером, то играйте так, как никто не сыграет ни до, ни после вас, ну же!...»⁵¹. Эти слова восстановили душевное спокойствие Штрейхер. Захваченная мыслью доставить Шопену удовольствие своей игрой, она выступила успешно, заслужив его одобрение.

С первых шагов обучения вплоть до овладения художественным мастерством перед учениками Шопена стояла определенная конечная цель — достижение выразительности и совершенства игры. Поскольку продвижение к этой цели у каждого из них носило свой характер, пути воздействия Шопена на

⁴⁹ Niecks, p. 341.

⁵⁰ Русская музыкальная газета, 1910, № 18—19, с. 458—459.

⁵¹ Niecks, p. 342.

учащихся были разнообразны. Он никогда не подавлял обучаемого своей личностью, а действовал убеждением. Вместе с тем его авторитет в глазах юных музыкантов был велик чрезвычайно!⁵² К шопеновскому методу можно применить определение, относимое к эффективным методам современной педагогики, — это система целенаправленного индивидуального воспитания.

Характеризуя шопеновский метод, вновь подчеркнем важность соподчиненности технических средств идейно-эмоциональной первооснове. Ее упущение лишает работу педагога целенаправленности, сталкивая на путь ремесленничества и возможных аномалий. Следствием подобного игнорирования художественной практики явилось то, что фортепианная методика послешопеновского периода дважды претерпевала в своем развитии отклонения в сторону и лишь затем вернулась в русло пианизма, близкого по своим установкам шопеновскому. Так, ей был нанесен ущерб схоластическим увлечением игрой «изолированными пальцами». В этой связи Хедли пишет: «Читатель, которого интересует развитие фортепианной педагогики, должен заметить, что после черного периода немецкой виртуозности „школы кузнечных молотов“ в наше время произошло возвращение к естественной и нескованной манере игры на фортепиано, которой Шопен учил и владел сам»⁵³. Конторционистский метод бесполезных акробатических опытов профессоров 60—70-х годов прошлого века уступил место анатомо-физиологическому направлению. Проблемы фортепианной техники сводились к поиску системы рациональных движений и весовой игры. Повышенное внимание к физическим действиям и недооценка развития пальцевой техники тормозили пианистическое развитие многих талантов. Оторванное от музыкальной практики, это направление, как и предыдущее, не получило дальнейшего развития.

ЗНАЧЕНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИНЦИПОВ ШОПЕНА И ЕГО НАСЛЕДИЯ В РАЗВИТИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА

В оценке педагогической деятельности Шопена нельзя ограничиться только анализом его преподавательской и исполнительской практики — необходимо указать на огромное значение его произведений, в работе над которыми формируется пианист. В них необычайно ярко воплощен широ-

⁵² В некрологе «Gazette Musicale» от 21 октября 1849 г. говорится: «Его ученики восхищались им до фанатизма...» (Ganche E. Frédéric Chopin, p. 323).

⁵³ Hedley A. Chopin. London, 1947, p. 129.

чайший диапазон художественного выражения средствами фортепиано образов лирической, героической, драматической и трагедийной сфер. Исполнение сонат, скерцо, баллад, прелюдий польского композитора — важнейший показатель пианистического и художественного мастерства музыканта.

Особое место в фортепианной литературе в процессе обучения пианиста занимают этюды Шопена — своего рода энциклопедия его пианизма⁵⁴. Каждый из этюдов — это и поэтическое произведение, и определенный вид технической трудности. Этюды и «Метода» дополняют друг друга и, по существу, образуют собственно шопеновскую фортепианную «школу». Если в трактате Шопен хотел изложить эстетические и методические принципы, то в этюдах это намерение нашло свое художественно-техническое воплощение.

Наследие польского композитора вызывало и вызывает всеобщее восхищение. Результатом его изучения и редактирования явились двенадцать этюдов Дебюсси, посвященных «Памяти Фридерика Шопена». По утверждению Маргариты Лонг, Дебюсси был предан шопеновским традициям. Колористичность и живописность музыки Шопена, чьи поиски звукового идеала предвосхищают открытия импрессионистов, объясняют их симпатии к нему.

Шопеновский фортепианный стиль сильно повлиял на творчество Скрябина, который, расширяя пределы звучания инструмента в уже намеченных гениальным предшественником областях, по-своему продолжил развитие его пианизма.

Говоря о значении произведений польского композитора для технического развития ученика, Корто замечает: «Следовало бы использовать в пианистическом образовании все произведения Шопена, так как никто лучше него и с наибольшей музыкальностью не сумел раскрыть возможности инструмента»⁵⁵. Их исполнение, в понимании Хедли, требует от интерпретатора «прежде всего музыкального интеллекта, а не простых способностей; гибких пальцев, умения играть выразительно, главного пианистического знания, как добиться желаемого (*pianistic know — how*)»⁵⁶. С. Е. Фейнберг указал на тот факт, что «близость с Шопеном зачастую наступает еще в молодые годы», способствуя «достижению высоких степеней мастерства пианиста»⁵⁷, ибо, по его словам, «мы учимся на тех произведениях, которые играем, учимся на них не только тому, как

⁵⁴ Первое упоминание об этюдах, как об «экзерсисах в форме этюда», встречается в письмах композитора к Т. Войцеховскому от 20 октября и 14 ноября 1829 г. Новый в экзерсисах метод призван был посвятить виртуозов в тайны шопеновского искусства.

⁵⁵ Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. М., 1966, с. 93.

⁵⁶ Hedley A. Chopin: the man. Frédéric Chopin. Profiles of the man and the musician, p. 22.

⁵⁷ Советские пианисты о Шопене. — Сов. музыка, 1960, № 2, с. 50.

надо раскрывать музыкальное содержание, но и пианистическому мастерству, включая малейшие детали техники исполнительства»⁵⁸.

Шопеновский репертуар и его на редкость современные взгляды на фортепианное искусство оказали большое влияние на зарубежную, русскую и советскую фортепианную педагогику и исполнительство. Ознакомление с деятельностью Лешетницкого, Корто, Годовского, Маттея, Блюменфельда, Нейгауза, Игумнова и многих других выдающихся музыкантов дает основание для такого вывода. Бесценный вклад Шопена в развитие национальной пианистической культуры признают соотечественники композитора. Несколько поколений польских музыкантов воспитывалось на его музыке, повлиявшей на исполнительский стиль их фортепианной школы. Музыка Шопена — это наивысшая точка развития своеобразных народных исполнительских традиций в польском музыкальном искусстве. Уровень совершенства ее исполнения стал «критерием мастерства для польского пианиста»⁵⁹. Она занимает центральное место в репертуаре польских педагогов и исполнителей и детерминирует, как отмечает Зофья Лисса, их метод подхода к интерпретации произведений других композиторов.

Фортепианному творчеству Шопена, как уже было сказано, присущи две тенденции: романтическая и классицистская. Шопеновский пианизм и художественные устремления дают нам основание для такого вывода. С одной стороны, он не признавал субъективных вольностей, противоречащих извечным идеалам классической красоты, а с другой — не считал нужным ограничивать индивидуальные возможности исполнителя чересчур строгими канонами. В этом смысле слова Шопена: «Может быть, это плохо, но почему стыдно писать помимо правил? Лишь результат подтвердит, ошибочно ли это или справедливо», — в равной мере относится и к исполнительству⁶⁰. Названные тенденции обусловили два основных, в их крайнем выражении, подхода к исполнению произведений Шопена: романтический и академический. В умелом сочетании экспрессии музыкального выражения, эмоциональной свободы с чувством меры их проявления и интеллектуального осмысления сказывается подлинное и высшее исполнительское мастерство, без которого настоящая интерпретация произведений Шопена сегодня невозможна.

Мы не в состоянии точно представить себе индивидуальные особенности шопеновской игры. Самобытное истолкование сочинений Шопена А. Рубинштейном вызвало у парижан, слы-

⁵⁸ Алексеев А. О пианистических принципах С. Е. Фейнберга. — *Мастера советской пианистической школы*. М., 1961, с. 205.

⁵⁹ Lissa Z. *Problemy stylu narodowego w twórczości Chopina*. — *Rocznik Chopinowski*, № 1. Warszawa, 1956, S. 160.

⁶⁰ Корто А. О фортепианном искусстве, с. 239.

шавших самого автора, возражение: «Это не то» (*Ce n'est pas ça*)⁶¹. Да и нужно ли тщетно имитировать гения? Перемены в эстетике грядущих эпох и содержащееся в музыке Шопена многообразие ее представлений другими — залог дальнейшего творческого применения и развития исполнительских и педагогических принципов польского мастера. Воссоздавая эту музыку, важно учитывать те особенности пианистической культуры, которые отвечали стилю композитора, его эстетическим идеалам.

При знакомстве с шопеновским методом игры, преподавания и искусством в целом возникает вывод о создании гениальным художником (наряду с Листом и Шуманом) школы романтического пианизма. В ней воплотились стремление выразить передовые идеи своей эпохи и как следствие этого — новаторство художника, что сказалось как в расширении сферы выразительных средств фортепиано, так и в системе воспитания музыканта.

Диалектически претворившая традицию и новаторство, новая школа позволяла успешно преодолевать трудности и классической, и романтической литературы. К этому можно добавить, что решение исполнительских задач в современной музыке может быть значительно облегчено для пианиста, использующего шопеновский метод и играющего произведения польского композитора⁶².

В заключение приведем слова В. В. Софроницкого, исчерпывающе определяющие значение творчества Шопена для пианиста: «Подобно „Хорошо темперированному клавиру“ Баха, этюды, прелюдии, баллады, сонаты Шопена — настольная книга для каждого пианиста. Это к тому же и высшая школа мастерства. Пусть каждый по-своему вслушивается в эту музыку, воссоздает ее с посильным совершенством, открывая в ней все новые и новые грани»⁶³.

⁶¹ Niecks, p. 103.

⁶² Имеется в виду сам подход Шопена к исполнительским проблемам: догматическое следование любому прогрессивному методу чревато регрессом.

⁶³ Советские пианисты о Шопене. — Сов. музыка, 1960, № 2, с. 48.

Оглавление

Предисловие	3
Глава 1. «Метода» Шопена и его эстетические принципы	7
Глава 2. Начальное обучение	18
Сведения о музыкальной грамоте и вос- питание технических навыков игры	18
Педагогический репертуар	27
Ученики Шопена	34
Глава 3. Вопросы исполнительского мастерства в методике Шопена	38
Принципиальные различия методических установок школ «блестящего» и ро- мантического направлений	38
О программности	41
Искусство звукоизвлечения и «пения» на фортепиано	44
Tempo rubato	48
Орнаментика	51
О темпах	54
Динамика	56
Аппликатура	61
Педализация	65
Артикуляция и фразировка	70
Полифоническая техника	76
Глава 4. Характеристика шопеновского метода занятий.	80
Значение педагогических и исполнитель- ских принципов Шопена и его на- следия в развитии фортепианного искусства	90

Н63 Николаев В. А.
Шопен-педагог. — М.: Музыка,
1980. — 93 с., нот. (Вопр. истории,
теории, методики)

Предлагаемое исследование раскрывает основные черты педагогики, исполнительства, эстетики Шопена. Автор опирается на текстологический анализ шопеновской «Методы», впервые представляемой советскому читателю в полном объеме, и другие материалы. Книга интересна как для пианистов-профессионалов (педагогов, исполнителей, студентов), так и для любителей музыки.

Н	90105—076	559—80	4905000000	78
	026(01)—80			

ИБ № 2765

ВИКТОР АЛЕКСАНДРОВИЧ НИКОЛАЕВ

Шопен-педагог

Редактор Е. Дуранина
 Худож. редактор А. Головкина
 Техн. редактор В. Кичоровская
 Корректор Г. Федяева

Подписано в набор 01.06.79.

Подписано в печать 11.12.79.

Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2.

Гарнитура литературная. Печать высокая.

Объем печ. л. 6,0. Усл. п. л. 6,0. Уч.-изд. л. 6,31.

Тираж 6000 экз. Изд. № 10849. Зак. № 101. Цена 40 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
 при Государственном комитете СССР
 по делам издательств, полиграфии
 и книжной торговли.
 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул. 24.